Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XII

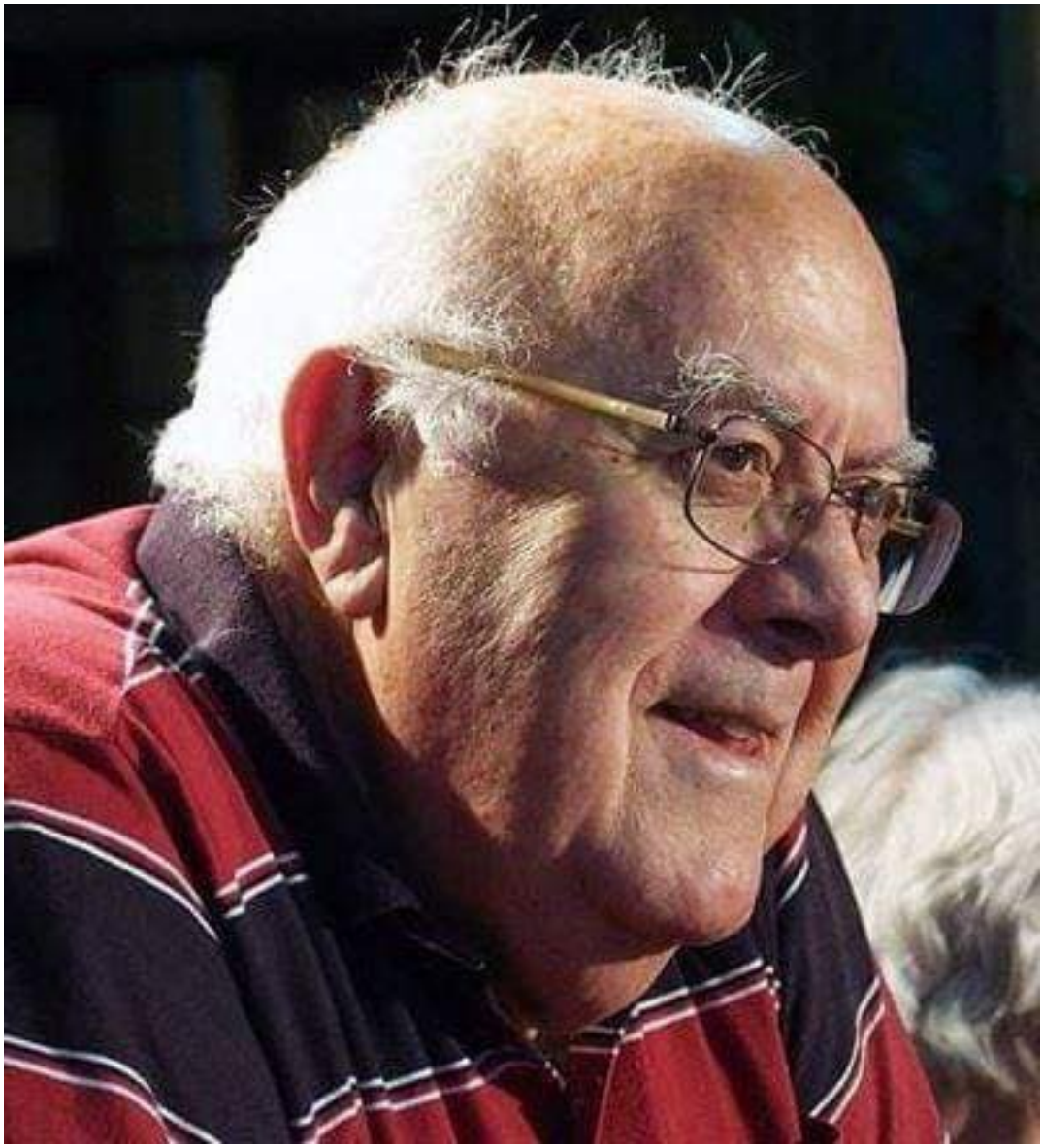
N. 121 | Novembre 2023 | ISSN 2431 - 6739

"Povere creature" (2023) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Nando Scanu

(Sardegna: Porto Torres 1934 – Sassari 10 Novembre 2018)



Nando Scanu, cinque anni dalla sua scomparsa

Gigante generoso dell'associazionismo di cultura cinematografica, autore di cortometraggi, tra i fondatori del Cineclub Sassari, tra i principali collaboratori di ***Diari di Cineclub***. Noto e apprezzato il suo impegno per costruire una rete associativa tra i vari cineclub non solo in Sardegna ma in giro per l'Italia.
Se n'è andato all'improvviso una notte di 5 anni fa, ma continua a vivere nel ricordo di chi lo ha conosciuto, stimato e amato.
Su tutti i numeri di Diari di Cineclub, tra i crediti, è ancora presente il suo nome e lo sarà per sempre, perchè la sua intelligenza, ironia e passione, aleggia nello spirito della redazione e continua ad incoraggiarci a una resistenza svincolata da traffici mercantili del potere, a tutti i livelli.
Un potente, affettuoso, riconoscente ricordo da parte di tutti i collaboratori di ***Diari di Cineclub,*** un abbraccio alla sua amata Angela e a tutta la sua famiglia.

DdC

Nando riposa insieme ad altri magnifici compagni, si sono conosciuti, stimati, sostenuti, voluti bene, militanti della cultura e della creatività che fantasticavano altri mondi possibili, formandoci ai sani principi della cultura, del volontariato e dell'indipendenza, in modo particolare:
Mino Argentieri (22 marzo 2017), critico cinematografico e storico del cinema;
Marino Borgogni (19 Novembre 2012), operatore culturale di San Giovanni Valdarno, fondatore e presidente del ValdarnoCinema Festival;
Luciano Galluzzi (29 settembre 2004) videoartista, ha realizzato un centinaio di opere tra 8, S8, 16mm, video, attraverso l'elaborazione migliore di una sua pittura elettronica;
Ettore Ferettini (7 Giugno 2008), capace di riprendere con la sua piccola macchina da presa, la realtà e mostrare le periferie dell'anima.
Questi ultimi due autori del Cineclub Roma, riferimenti generazionali dei super8 e videofilmaker romani prima dell'evento dei microchip, e che hanno fatto una storia superba del cinema d'amatore.

Poor Things - Povere creature è più di un semplice film di facciata?

Àngel Quintana

Sembrerebbe che non ci siano molti dubbi nel considerare *Poor Things* (Povere creature!, 2023) di Yorgos Lanthimos come uno dei film di maggior consenso della stagione in corso. Questa opera cinematografica è indirizzata verso un fenomeno specifico del cinema di qualità a sfondo femminista. Il suo passaggio alla Mostra del Cinema di Venezia è stato accompagnato da ogni tipo di elogio da parte della critica fino ad essere premiato con il Leone d'oro, da nessuno messo in discussione.

Dopo il riconoscimento di Venezia, le proiezioni in altri festival di *Poor Things* si sono trasformate in altrettanti consensi. Ad esempio, a Sitges, al festival internazionale del cinema fantastico della Catalogna, il film è stato considerato un esempio particolare del sul genere, l'opera di Lanthimos ha riempito le sale, è stata applaudita e acclamata come punto di riferimento di un certo cinema proiettato verso il futuro. In una stagione in cui il cinema non ha smesso di ragionare su se stesso e in cui sono apparse anche opere importanti di Scorsese, Kaurismaki, Moretti, Bellocchio, Triet, Bilge Ceylan, Hamaguchi, Glazer e altri ancora, vale la pena riflettere se *Poor Things* sia per davvero una pietra miliare del cinema d'autore postmoderno o un prodotto semplicemente appariscente confezionato rispetto agli umori del nostro tempo. Quindi, al di là della brillante confezione produttiva, qual è il significato della messa in scena di un'opera come *Poor Things*? Come si relaziona la sua visione con il proponimento femminista della *Barbie* di Greta Gerwig? Al di là delle euforie festivaliere orientate alla ricerca permanente del capolavoro appariscente, varrebbe la pena forse approfondire le caratteristiche del cinema contemporaneo, che un film come *Poor Things* sviluppa con determinate sintomatologie. Andiamo per gradi... *Poor Things* appare nella sua genesi come romanzo dello scrittore scozzese Alasdair Gray. L'opera scritta nel 1922 combina realismo, fantasia e fantascienza, che si basa sulla struttura di un romanzo formativo in cui una creatura frankensteiniana dovrà riscoprire il mondo reale intraprendendo un lungo viaggio che la porterà da Lisbona ai bassifondi di Alessandria e da qui ai bordelli di Parigi. E' necessario prendere in considerazione il gioco dei diversi livelli su cui è costruito il romanzo. La parte principale dell'opera si concentra sul personaggio di Bella Baxter, la cui vita è raccontata dall'autobiografia di suo marito Archibald McCandless e il cui titolo è: "*Episodi dei primi anni di un funzionario della sanità pubblica scozzese*". In questa "opera autobiografica", l'autore Archibald McCandless, distorcendo la verità sulla sua vita con Bella, afferma che sua moglie Bella non sarebbe altro che il risultato originale di una rianimazione del suo cadavere, resuscitato dal suo collega scienziato Dr. Godwin Baxter, scambiando il cervello della defunta con quello del suo feto non ancora nato, con il risultato finale che quando lei resuscita il nuovo cervello opera come la mente di un bambino. Sebbene dopo l'operazione la donna diventerà l'amante di Baxter, il suo appetito sessuale la porterà a frequentare altri uomini, oltre a suo marito Archibald McCandless anche un avvocato petulante di nome Duncan Wedderburn, con il quale fuggirà intraprendendo con lui una particolare odissea edonistica attraverso l'Europa, il Nord Africa e l'Asia centrale. Questa narrazione è però confutata da Bella (o Victoria, il personaggio femminile che precede la sua morte), spiegando che il "povero sciocco" di suo marito si era inventato per lei una vita chiusa tutta incentrata alle caratteristiche gotiche e romantiche tipiche della sua era vittoriana. Insieme a questi due resoconti/scritti, compare l'introduzione dello stesso scrittore Alasdair Gray che racconta della scoperta di manoscritti. Gray si muove tra i confini della verità e della menzogna, raccontando la storia di una vita atipica, senza dare adito a quale sia la realtà vera di Bella e del suo alter ego Victoria. Il regista del film Lanthimos evita ogni contrapposizione nei passaggi tra i due punti di vista, attenendosi esclusivamente alla parte frankensteiniana raccontata dal marito Archibald Mc Candless. Questa narrazione si presenta come onnisciente, facendo risaltare i suoi passaggi successivi man mano che la storia avanza, fino a raggiungere l'apice finale in cui emergono alcune altre notizie sulla vita precedente rispetto alla trama centrale già messa in evidenza. Mettendo da parte i riferimenti letterari e sintetizzando la struttura del racconto, Lanthimos insiste in modo particolare sulle atmosfere gotiche svolgendo un lavoro di creazione di set irreali che raccontano di un mondo esotico nel quale si sviluppa la favola. La brillante struttura produttiva fornisce al film *Poor Things* una buona confezione che abbaglia lo spettatore fin dai primi momenti narrativi. Il distanziamento che producono le esagerazioni e le scene di comicità conferiscono al film un tono disinibito che lo caratterizza per divenire un racconto che si sviluppa tra l'assurdo e la caricatura. La struttura narrativa gioca con evidenza sul processo di apprendimento che Bella realizza nel corso della sua nuova vita, oscurando definitivamente l'alter ego della figura di Victoria.

Yorgos Lanthimos

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Bella appare inizialmente come una creatura che deve imparare a parlare, ma il cui cervello in evoluzione è già inglobato nel corpo di una donna fatta. Questa nuova creatura è stata progettata per soddisfare il suo creatore, a lei è stato proibito ogni contatto con il mondo esterno, lei è stata mossa e spostata tra tavoli di dissezione per cadaveri e i vari esperimenti frankensteiniani. Bella abbandonerà questo mondo chiuso insieme all'avvocato Duncan Wenddermun. Durante il viaggio che questi compiono all'estero, emergeranno una serie di episodi perfettamente definiti che segneranno il risveglio di una coscienza di una donna innocente e di un percorso che la porterà a diventare un'altra persona, un'altra donna. Questi passaggi di apprendimento e conoscenza hanno a che fare con la disinibizione sessuale e il rifiuto alle convenzioni del puritanesimo vittoriano. È come se Bella all'improvviso scoprisse se stessa, rifiutando il concetto freudiano del super io. I poteri istituzionali e le abitudini culturali non possono sopprimere il desiderio. Bella si muove alla scoperta della sua sessualità a partire dalla masturbazione, con il godimento dei giochi sessuali in relazione con l'altro essere, fino a raggiungere il punto estremo che la porterà nella strada dell'oscurità del mondo della prostituzione parigina dove sperimenta di tutto, anche la via verso l'inferno. I riferimenti di questo passaggio sono descritti da Lanthimos in un episodio del film nel quale viene focalizzata dell'acqua viva che fuoriesce da un terreno fino a cessare di sgorgare quasi del tutto. Parallelamente all'apprendimento sessuale, Bella scoprirà ancora cosa sia la miseria – la scena che si svolge ad Alessandria è tra i più bei momenti del film – e anche la conoscenza intellettuale incentrata sulla filosofia e sull'accettazione delle idee socialiste come antidoto alla repressione del tempo. Questo processo di apprendimento non viene presentato in modo molto originale, perchè i suoi passaggi sono troppo espliciti: scoperta del godimento, conoscenza del mondo e la formazione filosofica. Assai distante è il mondo del patriarcato che ha portato Victoria al suicidio e che Bella ha sovvertito perchè è diventata un'altra persona. Come donna nuova, Bella può portare avanti un processo di emancipazione, demistificare il potere maschile e affermarsi come donna libera. Il passaggio dalla donna asessuata alla donna che scopre la sua sessualità affermando il valore del riconoscimento del proprio godimento, porta Bella direttamente alla rappresentazione

di Barbie. La donna frankeinsteniana è anch'essa una bambola che compie un processo di liberazione a partire dalla scoperta del mondo e della forza del desiderio. I problemi principali di *Poor Things* non sono determinati dall'elemento della favola che si racconta, nè dalla sua apparente vistosità, ma piuttosto per il modo in cui il film sembra rifiutare ogni idea di sceneggiatura.

Anche il film di Lanthimos rientra in una certa tendenza del cinema di oggi, in cui si constata un disprezzo per la sceneggiatura con la sua sostituzione a posticci ricorsi di post-produzione. *Poor Things* non è lontano, in questo senso, dal percorso attivato da film come *Oppenheimer* di Christopher Nolan, *Babylon* di Damian Chazele o *The Whale* di Darren Aronofsky, in cui l'uso del bianco e nero e del colore viene utilizzato in modo indiscriminato, dove gli eccessi barocchi portano al delirio o in cui il corpo degli attori si converte in corpo cibernetico senza consentirgli la possibilità di mostrarsi nella realtà della scena. In *Poor Things*, Lanthimos utilizza grandangoli e obiettivi a Occhio di pesce per realizzare visioni generali introduttive. Queste immagini creano un effetto soggettivo senza corrispondare a una logica narrativa del racconto. Sembra quasi che il regista sia incapace di chiedersi quale sia il valore vero di un'immagine, nè che si preoccupi minimamente di trovare la giusta distanza dal narrare la sua storia al metterla in relazione con la struttura complessiva imposta dallo sviluppo narrativo. Venendo alla domanda implicita, si finisce poi di chiedersi se sia pertinente o meno che dietro il lavoro di regia non ci possa essere una riflessione precisa e se dopo il processo decisionale, in cui c'è anche l'utilizzo indiscriminato del bianco e nero e del colore, non ci sia qualcosa in più di una semplice dimostrazione di un supposto gioco ad effetto. Di fronte a un film come *Poor Things*, *forse*, è giunto il momento di riflettere sul perchè l'attuale neobarocchismo hollywoodiano sia attratto più dall'artificio che da una precisa coerenza narrativa. *Poor Things*, *forse*, non è un brutto film, visto che tra tutte le opere che si realizzano per abbagliare lo spettatore con i fuochi d'artificio è, *forse*, la più illuminata (e, *forse*, anche la più perversa).

Àngel Quintana

Traduziuone dallo spagnolo di Marco Asunis

Senza urlare, rivendicare i diritti. Nata per te di Fabio Mollo

Tonino De Pace

Se un pregio possiede il film di Fabio Mollo – in realtà ne possiede altri e proveremo a parlarne – è quello di avere un approccio problematico rispetto al tema centrale delle adozioni da parte dei single. Le norme del nostro Paese prevedono solo come ipotesi assai residuale la possibilità dell'adozione di un bambino da parte di un genitore che non sia costituito in coppia.

Il film, sulla scorta di questo tema che appare già di per sè sufficiente a innescare dibattiti e contrapposizioni, in dissonanza con il suo procedere che, come vedremo, è per nulla massimalista, anzi, in apparenza fin troppo pacificatorio, estremizza, invece, i termini della vicenda.

I suoi protagonisti in una Napoli senza stereotipi, sono: Alba, Luca e Teresa.

Alba è una bambina abbandonata subito dopo la nascita in un ospedale alla quale è stato dato il cognome di Stellamia, e si dà il caso che Alba Stellamia sia anche trisomica, il che non aiuta nel nostro tempo così votato ad una perfezione fisica, magari fregandosene di quella mentale. L'altro protagonista di questa storia è Luca Trapanese (Pierluigi Gigante), il classico bravo ragazzo, che lavora in un centro per disabili con disagi mentali o con sindrome down. Luca convintamente credente ha anche un passato trascorso in seminario e per poco non ha preso i voti. Tutto bene dunque? No, Luca Trapanese è omosessuale, e la madre (Iaia Forte) e la famiglia ne sono al corrente. Lui vive con Lorenzo (Alessandro Piavani), che peraltro è stata la causa dell'abbandono degli studi teologici e l'addio alla vocazione. Luca si porta dietro un trauma giovanile, indimenticabile, la morte del suo primo amore, Rocco (Giuseppe Pirozzi), con il quale sognava la vita futura e sentiva una palpabile libertà in quel rapporto così acerbo, ma già così intenso. La terza protagonista di questa vicenda è Teresa (Teresa Saponangelo), una avvocata un po' sgarrupata che vive, dopo l'abbandono del compagno occasionale, con i suoi due gemelli. Vive alla meglio Teresa e si arrangia, ma ha una gran forza di volontà. C'è un quarto personaggio in verità, Livia (Barbora Bobulova) il giudice inflessibile e rispettoso della legge che solo dopo una attenta riflessione saprà scegliere per il meglio. Si dirà che i personaggi sono ben congegnati ma che in fondo qualche forzatura c'è: il Luca omosessuale e prete, l'avvocata e così via. Il problema è che questa raccontata in *Nata per te* è una storia vera e tutti personaggi sono reali e chi vedrà il film senza alzarsi appena il tema musicale annuncia la fine vedrà i veri volti di Luca e Alba.

Il racconto prende avvio dalla richiesta di affido temporaneo che Luca aveva avanzato al Tribunale di Napoli, la domanda viene rigettata e da lì comincia il lungo iter giudiziario per ottenere prima l'affido per 30 giorni di Alba in favore di Luca e successivamente, alzando il tiro, la sua adozione definitiva. La legge non lo esclude, ma non lo favorisce e resta, come si diceva, un'ipotesi residuale che in sostanza consente al magistrato di esaminare ogni altra possibilità di affido e poi di adozione in favore delle coppie, di quelle considerate "normali". Tra le pieghe di una norma che risale alla fine degli anni '80, si muove con una certa eleganza l'avvocata Teresa che non manca di dire ciò che pensa e questo infittisce sempre più i dubbi del giudice che lentamente, revocando la sua inflessibilità, addiviene ad una soluzione che sia aderente a quel diritto vivente di cui si scrive a volte nelle sentenze delle Magistrature Superiori, ma che però così scarsamente si applica nel quotidiano delle nostre aule giudiziarie.

È su queste coordinate che si muove il film di Mollo, scegliendo di indagare dentro una realtà anch'essa vivente e pulsante come l'assetto dei sentimenti familiari e restituendo al contempo una fotografia, a metà preda ancora di un pensiero fuori tempo e le spinte, ormai fortissime, che vogliono a gran voce un mutamento di previsioni normative più dentro i tempi che si vivono, sentendo ormai inadeguate le leggi che governano queste vicende.

Luca e Alba

Ma è proprio il naturale e reale svolgersi dei fatti che consente al regista, in verità non nuovo a riflessioni su questo tema per chi ricorda il suo precedente *Il padre d'Italia*, a permettere di stabilizzare la vicenda dentro un andamento mai urlato, mai massimalista – lo è Lorenzo, il compagno di Luca, che pretende un figlio loro che abbia gli occhi e lo sguardo dei due papà – anzi perfino accomodante. È Luca, infatti, che in risposta a Teresa afferma la sua disponibilità ad essere trattato come un cittadino di serie "B" pur di ottenere il risultato e dare una casa ad Alba. È in questo approccio che il film sa offrirsi come problematico e non da slogan gridato con rabbia, che si ritrova lo spazio adatto per la riflessione, contribuendo, quindi, eccezionalmente al dibattito su questi temi, massimizzando a sua volta la propria funzione "sociale" e critica, ma riuscendo anche a sostenere una qualità narrativa di ottimo livello.

Nata per te, che già nel titolo denuncia un'appartenenza reciproca per vocazione, si atteggia dunque come un film maturo per il regista reggino, un pedinamento dei personaggi, che con i dovuti aggiornamenti costituisce la prosecuzione legata ai nostri tempi, di un principio mai tramontato del nostro cinema. Al contempo, Mollo e la sceneggiatrice Giulia Calenda, erodono, con la pazienza della scrittura e una altrettanto paziente ostinazione, i temi che fanno da ostacolo ad una riforma di una legge oggettivamente da rivedere e da legare maggiormente ai tempi che viviamo. Un lavoro non semplice che trova il suo volano positivo proprio nella storia che si è andata a ricercare, in un'ottica che appartiene a quel cinema di impegno civile che ha contribuito a dare lustro al nostro cinema.

Si vuole dire, in altre parole, che *Nata per te* non solo ha saputo raccontare una storia che ci appartiene, ma diventa anche una bella sintesi di quanto di meglio il nostro cinema ha saputo produrre su temi simili, sugli sguardi che ha gettato sulle diversità, sulle marginalità. Un cinema che oggettivamente cresce, magari non campione di incassi e per questo ostracizzato da quelle sale dove vanno forti i blockbuster, ma che sa anche commuovere. Quella stessa commozione che ritroviamo negli occhi di Nunzia (Antonia Truppo), l'infermiera dell'Ospedale che ospita la piccola Alba, quasi una storia a parte, una madre mancata o una madre presente e che ama sinceramente e senza nulla avere indietro la neonata down abbandonata da tutti: madre, padre e anche dallo Stato, fino a quando si sono avverate le parole di Bertold Brecht: *ci sarà un giudice a Berlino!*

Tonino De Pace

Diari di Cineclub incontra Giovanni Solimine, Presidente dell'Istituzione Biblioteche del Comune di Roma

La Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro ha un futuro nei progetti delle Biblioteche di Roma. Presto sarà riaperta al pubblico

Autentico punto di riferimento per gli studi di biblioteconomia e relativi a problemi della cultura e dell'editoria, Giovanni Solimine ha insegnato in varie università e ricoperto importanti incarichi istituzionali. Nel febbraio 2023, con ordinanza del Sindaco Gualtieri, è stato nominato Presidente dell'Istituzione Biblioteche di Roma. Una scelta oculata, sia per le sue indubbie competenze e sia per l'impegno che ha sempre profuso nella battaglia per allargare la partecipazione culturale nel nostro paese. Nella conversazione che segue, egli ci ha illustrato l'attuale impostazione del sistema bibliotecario della Capitale, fondata sull'idea di offrire un servizio al passo con i cambiamenti in atto, dalla trasformazione di Roma in una città multietnica all'affermarsi di nuovi canali di produzione e diffusione della cultura. A una siffatta impostazione si associa anche la spinta a valorizzare le biblioteche tematiche, per noi foriera di una bella notizia. Dopo anni di inattività, non è un più un miraggio il rilancio della Biblioteca Umberto Barbaro. Tale obiettivo può essere perseguito anzitutto attraverso il rinnovo della convenzione tra la Fondazione cui si lega e l'Istituzione Biblioteche di Roma, stipulata nel 2005 e scaduta nel 2021. In secondo luogo, sulla base di una serietà d'intenti e di una concretezza progettuale che ci sembra emergano nettamente dalle parole del nostro interlocutore

Stefano Macera

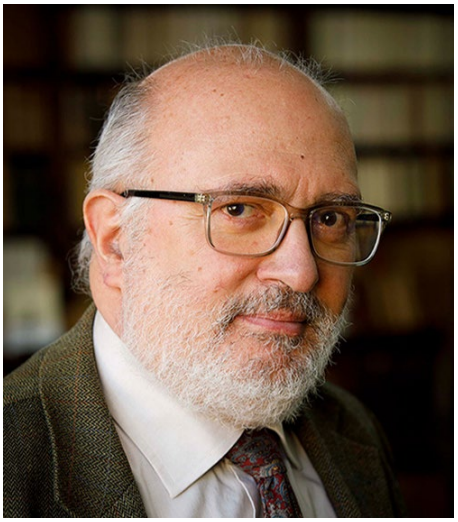
Diari di Cineclub *si è spesso interessata delle vicende della Biblioteca Barbaro. E' possibile rilanciarla, facendola rientrare negli odierni progetti del sistema bibliotecario di Roma?*

E' nostro intento rinnovare la convenzione e rafforzare la collaborazione con la Fondazione Umberto Barbaro. In tal senso, stiamo pensando di discutere insieme come riunire in un solo luogo il suo cospicuo patrimonio. Che oggi è solo in parte accessibile, risultando suddiviso tra la Biblioteca del Villino Corsini e l'"archivio SIAE collocato a Ciampino. Stiamo valutando due ipotesi. La prima rimanda alla concentrazione di tutte le risorse librarie nello stesso Villino Corsini, sempre che vi si ricavi lo spazio adeguato. La seconda, che è forse la migliore, concerne l'individuazione di una sede più centrale, per dare anche maggiore visibilità e una più efficace valorizzazione alla Biblioteca Barbaro. A monte, vi è la nostra volontà di affiancare alle biblioteche generaliste, già presenti nei diversi Municipi e che erogano servizi di base, alcune strutture a carattere tematico da destinare a un maggiore approfondimento: ce ne sono già alcune, come la Casa della Memoria, ma potremmo istituirne altre. Potremmo dar vita a una biblioteca specializzata in teatro, cinema e spettacolo. Stiamo cercando uno spazio adeguato e valutando i costi da affrontare per allestire la sede, trasferire il materiale documentario, catalogare quella parte del patrimonio che ancora non lo è. E che deve diventare accessibile a chiunque consulti il nostro sito (www.bibliotechediroma.it).

A suo avviso, quale può essere il ruolo delle biblioteche tematiche?

Di fatto, le biblioteche generaliste coprono la più parte delle richieste, in buona parte legate alla narrativa, alla saggistica di attualità e ai libri per l'infanzia. Non mancano però utenti che manifestano altre esigenze, legate ad approfondimenti di qualità e a saperi più specialistici. Tra i frequentatori delle biblioteche ci sono molti studenti universitari, in più non sono pochi gli appassionati di specifiche discipline. La nostra idea è quella di venire sempre più incontro a questa pluralità di bisogni culturali.

Negli anni passati lei ha approfondito un importante fenomeno dei giorni nostri: il cambiamento dei modi di fruizione e di produzione della cultura, determinato anche dall'emergere di nuovi media. Rispetto a tale trasformazione, come si debbono muovere i sistemi bibliotecari?


Giovanni Solimine, bibliografo, studioso di biblioteconomia e di problemi dell'editoria e della lettura.

I cambiamenti sono nelle cose, non dobbiamo nè respingerli nè assecondarli passivamente. Semmai è nostro compito impegnarci in una mediazione culturale, fornendo strumenti per un uso consapevole dei nuovi media. La fase odierna è segnata da opportunità mai viste in passato. Tramite la rete si accede rapidamente a un'enorme mole di dati. Ma, per non essere sopraffatte da questa possibilità, le persone debbono sviluppare delle precise competenze. Ad esempio, va acquisita da tutti la capacità di distinguere tra le informazioni validate e quelle fuorvianti. In quest'ottica, è compito dei bibliotecari fornire un'assistenza discreta, che non sia cioè avvertita come prevaricatrice, all'uso della rete e delle nuove fonti di informazione e di produzione culturale. Va poi detto che le biblioteche si qualificano sempre più in senso multimediale. Ora, l'integrazione tra il linguaggio delle immagini e quello delle comunicazioni scritte e verbali può assumere un carattere decisamente virtuoso. Faccio un esempio, relativo ai libri per ragazzi: gli studiosi di scienze cognitive affermano da tempo l'utilità della ripetizione degli stessi input

segue a pag. successiva

Biblioteca Villino Corsini - Villa Doria Pamphilj, Roma

segue da pag. precedente

mediante canali diversi. Un bambino che si confronti con la stessa narrazione attraverso un libro, le immagini in esso contenute e l'ascolto di un audiolibro sarà portato non solo a memorizzare di più, ma anche a cogliere in maggior misura sfumature e particolari.

In Italia si legge meno che negli altri paesi europei. Quali ne sono le cause e cosa si può fare al riguardo?

E' vero: in relazione alla lettura, le statistiche collocano l'Italia 20 punti percentuali indietro rispetto a Francia, Germania e Inghilterra. Si tratta di un problema che viene da lontano: il nostro paese paga lo scotto di un superamento tardivo dell'analfabetismo. Sul finire del XIX secolo da noi era analfabeta metà della popolazione, mentre oltralpe il dato non superava il 30%. Questo problema si è trascinato nel tempo, pur con una progressiva riduzione della percentuale di analfabeti assoluti. In più, va riconosciuto anche che, rispetto ad altri paesi europei, il numero di diplomati e di laureati nella popolazione adulta è assai minore. Però, senza disconoscere tali problemi, il dato può essere letto pure in un altro modo. Il numero delle persone che legge è superiore a quello di chi fruisce di altri consumi culturali, dal teatro ai concerti musicali. In questo paese, solo la visione dei film supera la lettura dei libri, e peraltro essa avviene sempre meno in sala e sempre più attraverso la tv e le piattaforme online e satellitari. Quindi, la lettura non è un fenomeno di nicchia, anche se bisogna operare per allargarne le basi sociali. A questa situazione si sta rispondendo con iniziative di promozione della lettura, portate avanti dalle scuole e rivolte ai giovani. Ciò è importante e svolge una positiva funzione di riequilibrio: infatti, diversi studiosi dicono che chi è figlio di lettori abituali ha tre volte in più di possibilità di diventarlo a sua volta, rispetto ai bambini che vivono in case con pochi libri. Tuttavia, se si insiste troppo sull'idea della lettura come attività parascolastica si rischia di comunicare in modo errato il senso della pratica della lettura: essa è anche viaggio con la mente, esperienza delle vite altrui e di mondi sconosciuti, costante esercizio dell'immaginazione. Peraltro, oggi abbiamo nuovi strumenti (dagli audiolibri ai podcast) per avvicinare agevolmente a questa attività coloro che non sono stati lettori da giovani. L'attività di promozione della lettura si deve rivolgere a tutte le fasce anagrafiche e va portata avanti attraverso una collaborazione di tutte le componenti della filiera del libro: autori, editori, librai, insegnanti, bibliotecari e altre figure. In diversi casi, la promozione della lettura con mezzi non convenzionali sembra dare buoni frutti. Lo attesta un progetto chiamato *Nati per leggere* e che unisce bibliotecari e pediatri, rivolgendosi a bambini da 0 a 3 anni.

Biblioteche di Roma

Frequentando le biblioteche della Capitale, abbiamo avuto l'impressione che si confrontino sempre di più con una realtà multietnica. E non solo perchè vi si svolgono dei corsi di italiano per stranieri

La nostra società non è solo multietnica ma anche, inevitabilmente, multiculturale, non solo per effetto dell'immigrazione, ma perchè la comunicazione globale ci mette in contatto con prodotti e interessi culturali che hanno le origini più variegate. L'integrazione non è solo integrazione dello straniero alla nostra realtà. Ovviamente, tale aspetto è importante, ma non meno rilevante è il lavoro svolto in senso inverso, che consiste nel conoscere altri patrimoni culturali, sì da rapportarsi a essi in modo consapevole. Tale attività coinvolge in primo luogo le scuole, con classi frequentate da bimbi legati alle tradizioni più differenti. In quest'ottica, se si lavora bene l'integrazione diventa un processo naturale. In merito ai corsi da lei citati, va puntualizzato che si svolgono soprattutto nei quartieri in cui la presenza di immigrati risulta più forte. Però le biblioteche sono anche il luogo di incontro tra i genitori di diversa nazionalità che vi portano i bambini. In generale, nell'approcciarsi a una realtà multietnica le biblioteche debbono tener conto di un fatto: molte persone immigrate, pur svolgendo lavori umili, partono da un livello di istruzione elevato

Roma. Inaugurato un nuovo spazio dedicato alla promozione di attività culturali, importante traguardo per la rigenerazione della città. La nuova Biblioteca intitolata alla scrittrice partigiana Joyce Lussu

(diploma di scuola superiore, laurea universitaria). Per non dire dell'immigrazione che viene ai paesi dell'Europa orientale, dove si ha un consumo di libri tra i più alti. Le badanti polacche e ucraine sono in potenza delle grandi utilizzatrici del sistema bibliotecario.

In generale, nella Capitale il sistema bibliotecario funziona. Di quali mezzi e risorse abbisogna, però, per svolgere al meglio la sua funzione?

A Roma il sistema è diffuso capillarmente. Rispetto alle altre aree metropolitane italiane risulta più articolato, componendosi di 42 biblioteche, di 60 bibliopoint nelle scuole e di decine di gruppi di lettura (talvolta promossi dai bibliotecari talaltra dagli utenti). In totale, disponiamo di oltre un centinaio di punti di servizio. Non solo: nel giro di pochi anni si avrà l'apertura di 15 nuove biblioteche, 9 delle quali si caratterizzeranno anche in quanto luoghi di aggregazione civica, volti ad esempio a promuovere la creatività giovanile. Il 17 ottobre ne abbiamo aperta già una a via Costantino nel quartiere San Paolo e intitolata a Joyce Lussu. Per quanto concerne le risorse, vi è certo bisogno di più operatori per tenere queste strutture aperte. Negli anni abbiamo perso un centinaio di unità di personale. Al riguardo, abbiamo chiesto all'amministrazione capitolina di bandire dei concorsi. Poi, ovviamente, servono risorse economiche non indifferenti per acquisire sempre più pubblicazioni elettroniche e audiolibri. Inoltre, tra le missioni delle biblioteche comunali, oltre al prestito dei libri, vi è l'organizzazione di eventi culturali, che porta sempre con sè delle spese. In linea di massima, però, non mi lamento. Abbiamo un bilancio attorno ai 20 milioni di euro l'anno, che ci consente di mantenere un certo livello di servizi. E alle biblioteche sono stati destinate cospicue risorse del PNRR: circa 50 milioni, senza i quali non sarebbe stato possibile pianificare l'apertura delle nuove biblioteche, soprattutto di quelle che si configureranno come poli aggregativi. Il fatto che questi fondi siano stati destinati alle biblioteche testimonia che l'attuale Giunta Comunale crede nel servizio che offriamo.

Stefano Macera

Soldati

Natalino Piras

Al tempo della guerra civile nella ex Jugoslavia, correvano i primi anni Novanta del secolo scorso, ho scritto un breve poema senza titolo poi riportato in capitolo *Nelle guerre* per il libro di versi *Nella terra sospesa* (Cuec, 2022). Così una quartina agli inizi: «*Qualcuno raccontò/la tensione dello sbarco/il giorno più lungo/la visione di soldati come lumini inesplosi*».

Motivo ispiratore era lo sbarco in Normandia del 6 giugno 1944, la conoscenza storica mediata dal film in bianco/nero *Il giorno più lungo* (*The Longest Day*, 1962, tratto dal racconto omonimo, 1959, di Cornelius Ryan, inviato di guerra) di Ken Annnakin, Andrew Marton e Bernard Wicki. Il riferimento è a due sequenze tra di loro intervallate da altre, tutte molto rapide, che dicono dell'ora dello sbarco dei primi soldati americani nella spiaggia Omaha. Nella prima sequenza i soldati sono dentro i cargo che fanno la spola tra le navi e la spiaggia. Volti presaghi e corpi compressi, in piedi, leggermente curvi sulle spalle, pronti a scattare e buttarsi in acqua appena il mezzo da sbarco abbasserà il portellone, un abbagliante dettagliare gli elmetti e il mitra che ciascuno tiene in mano. Il generale Norman Cota (Robert Mitchum che per quel film diventerà icona di riferimento, un mito attoriale), senza armi, ha il tempo di affacciarsi al di là del portellone, sempre tenendo la testa abbassata, poi si gira verso i suoi uomini, torna a guardare verso l'obiettivo, e prima ancora di sollevare il braccio per dare il comando dice: «Beh, ragazzi, spiaggia Omaha in faccia a noi». Il tempo di pronunciarlo e subito il fuoco tedesco si abbatte sui soldati. Proiettili di mitragliatrice, perforanti. Qualcuno viene mortalmente colpito ancora prima di saltare in acqua, situazione che, usando il colore descrive in tutta la sua aura di morte, il sangue che tinge di rosso l'acqua, sottacqua la velocità del proiettile rallenta, l'altro grande classico sullo sbarco in Normandia e giorni a seguire: *Salvate il soldato Ryan* (*Save Private Ryan*, 1998) di Steven Spielberg. L'ora X dello sbarco è quella che segna il passaggio dalla compressione tesa, i *soldati come lumini inesplosi*, a quanto sono i loro corpi, che li vediamo o no, in ellisse o nel dettagliare il macello, devastati, esplosi, fatti a pezzi da proiettili e mine, umana gente ridotta a brandelli, il rosso che si estende sul verde delle divise, le mani che tengono pressate viscere fuoriuscenti e urla che richiamano, invocano, in entrambi i film, «medico! medico!». La battaglia non è ancora iniziata e già le acque e la spiaggia sono una distesa di morti ammazzati. Vale per loro la sublime capacità di trascendenza della preghiera laica di Vittorio Sereni: «*Non sa più nulla, è alto sulle ali/ il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna*».

Sempre da *Il Giorno più lungo*, l'altra sequenza ispiratrice della condizione dei soldati, ancora non si sa per quanto dentro lo stato di tensione, è quando il generale Cota al riparo su una duna della spiaggia Omaha afferra al volo un ragazzino che avanza tutto smarrito e tremante dopo aver perso il mitra. Con il fare suadente di Robert Mitchum, paternale e affettuoso, seppure duro, dice il generale al ragazzino, nel fragore della battaglia, nella spietatezza del campo minato dai suoi commilitoni uccisi: «Avrai bisogno del tuo mitra durante la giornata. Dovresti tornare a riprenderlo». E il soldatino: «Oh, sì, grazie generale». È un passaggio, quello del film, che contiene come metafora l'ammonimento brutale nel richiamare il soldato al suo dovere in battaglia: uccidere il nemico per non venire uccisi. È un modo obbligato in tutti i film di guerra. Lo stesso Mitchum-Cota, sul finire del film, grida ai soldati, incitandoli, dandogli quanto hanno di residuo di animo, ammassati pancia a terra davanti a un insormontabile muraglia di cemento armato – Omaha costò molte sanguinose perdite agli americani quel 6 giugno 1944 – prima che venga aperto un varco dai bangalore, tubi di gelatina tra di loro giuntati da altri soldati che muoiono come mosche per quell'operazione, abbattuti dal fuoco nemico: «Due sono i tipi di uomini che rimarranno su questa spiaggia, i morti e quelli che moriranno». Esortazione che fa il paio con quell'altra, sempre nello stesso film, che il colonnello dei paracadutisti Benjamin Vandervoort, un duro (chi altri se non John Wayne) rivolge ai suoi uomini radunati in un enorme salone appena arrivato l'ordine di Eisenhower di far muovere le navi da tempo in attesa nei porti d'Inghilterra: «Il nostro compito stanotte non è tattico ma strategico, quindi appena incontrate un nemico rimandatelo al Creatore!» Stessa voce di John Wayne – noi ricorriamo ai doppiaggi – che ritroviamo caricaturizzata dal soldato "Joker" (Matthew Modine) in *Full Metal Jacket* – qui siamo in una stasi dell'orrore del Vietnam, diretto da Stanley Kubrick nel 1987, dal romanzo autobiografico *Nato per uccidere* (*The Short- Timers*, 1979) di Gustav Hasford, arruolato come corrispondente di guerra nel corpo dei marines. Significativa la violenza del linguaggio specie nella prima parte del film di Kubrick, quasi un lungo piano sequenza che narra l'addestramento dei soldati a Parris Island, nella Carolina del Sud, perchè diventino perfette macchine adatte solo a uccidere. Linguaggio verbale e gestuale incarnato principalmente dal sergente maggiore Hartman (Ronald Lee Ermey) la cui vittima sacrificale diventa il soldato Leonard Lawrence (Vincent D'Onofrio) "Palla di lardo" nomen omen, goffo e impacciato. "Palla di lardo", diventato una perfetta macchina per uccidere dopo un percorso di autentica umiliazione al grado più inumano – una notte viene pestato mentre dorme nella sua branda dagli stessi commilitoni che gli vogliono dare una lezione in quanto Hartman punisce loro, flessioni e corvè, ogni volta che Lawrence fa una "cazzata" – ammazzerà il suo aguzzino l'ultima notte di corso. Il soldato Lawrence si alza dal water del bagno della camerata – è "Joker" di turno per l'ispezione che lo ha scoperto – e sparerà con un fucile M14 contro Hartman accorso ululante, un proiettile *full metal jacket*, devastante, da caccia grossa, in pieno petto. Poi Lawrence rivolge l'arma contro se stesso e si spara in bocca. C'è un passaggio premonitore di questa ferocia suicida, solo suicida, quando viene inquadrata la faccia di Lawrence come quella di un mutante, revenant, consapevole di essere diventato una macchina per uccidere ma anche pervaso dall'idea di vendicarsi di tutte le umiliazioni. Una faccia violacea deformata in un sorriso mostruoso che dice, scandendo bene le parole, provando il fucile: «Full, metal, jacket».

Sono film di guerra rappresentativi di tutte le guerre, in ogni luogo e tempo. Funzionano da sineddoche, la parte per il tutto, sia cinematograficamente sia in accezione storiografica. E svelano quanto di vero la finzione ora nasconde, ora esagera, ora diminuisce, ora rende tutta la brutalità delle guerre, tutte le guerre, dove i soldati sono appunto lumini inesplosi, implosione e tensione, che esploderanno. "Palla di lardo" di *Full Metal Jacket*, corpo inadeguato alla guerra e anima martoriata, è il rovescio del soldatino, anche lui marines, che ha perso il mitra nel macello iniziale de Il *Giorno più lungo*. E vendica, con il suicidio seguito all'ammazzamento del duro sino all'inverosimile sergente Hartman, la memoria del soldato Eddie Slovik , un altro del corpo dei marines, che il generale Norman Cota, quello vero (spogliato dei panni di Robert Mitchum), fece fucilare perchè considerato disertore, perchè si rifiutò di combattere l'8 settembre 1944, a tre mesi dallo sbarco in Normandia. Disse Cota che l'esecuzione del soldato Slovik (un soldatino smarrito come quello de I *Giorno più lungo*, qui il film, sbagliando, funziona come giustificazione postuma di Cota) che assistere all'esecuzione, 1l 31 gennaio 1945 – la prima dal tempo della guerra di secessione (1861-1865), la guerra civile americana per antonomasia – sono stati «i quindici minuti più duri della mia vita».

"Il giorno più lungo" (1962) regie varie

Per cosa muoiono i soldati, sempre, su tutti i fronti, nessuno escluso aggiornamento, mentre scrivo il pezzo, all'orrore in Medio Oriente, i tagliagole islamici di Hamas contro lo spietato esercito d'Israele, a migliaia i morti, donne e bambini uccisi,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

vittime innocenti.

In guerra, in tutte le guerre, c'è sempre una enorme distanza tra generali e soldati. Guardate quanto sono bestie, spietati, guerrafondai, inumani, carrieristi, macellai, calcolatori del dare morte, nella raffigurazione resa dal generale Leone (Alain Cuny) di *Uomini contro*, film diretto nel 1970 da Francesco Rosi e tratto dal capolavoro *Un anno sull'altipiano* (1936-1937) di Emilio Lussu. E il generale *Mireau* (George Macready) del classico antimilitarista *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*) diretto da Stanley Kubrick nel 1957, a lungo proibito in Francia, dall'omonimo romanzo (1935) di Humphrey Cobb. Fronte Italiano e fronte francese nel macello della prima guerra mondiale. Leone e Mireau sono come il vero Norman Cota. Il soldatino fucilato per diserzione, Arthur Hamp (Tom Courtenay), inutilmente difeso dal capitano Hardgreaves (Dirk Bogarde) così come inutilmente il colonnello Dax (Kirk Douglas) aveva tentato di strappare alla loro sorte, fucilati per esempio, per volontà criminale del generale Mireau, lo troviamo in un altro classico dell'antimilitarismo, *Per il re e per la patria* (*King and Country*), diretto nel 1964 da Joseph Losey, tratto dalla pièce teatrale di John Wilson da un racconto di James Landsale Hodson. Qui siamo nel fronte inglese a Passchendaele, Belgio, sempre prima guerra mondiale. Il processo al disertore e la fucilazione si svolgono nel fango della trincea, il film è in bianco/nero come *Orizzonti di gloria*, una lunga trincea richiamata dal colore, così come in *Uomini contro*.

"Uomini contro" (1970) di Francesco Rosi

"Per il re e per la patria" (1964) di Joseph Losey

I soldati di tutte le guerre sono eroi assenti che parlano e significano per i vivi e per i morti, soprattutto per dire delle guerre civili che sono il cuore sanguinante di tutte le guerre, in ogni luogo e tempo.

C'è un libro che spiega, *Soldati di Salamina* di Javier Cercas. Fu pubblicato in Spagna nel 2001. In Italia uscì l'anno successivo, traduzione per Guanda di Pino Cacucci. Il libro è una versione non così romanzata della Guerra Civile Spagnola, 1936-1939, quando il franchismo sostenuto dal fascismo e dal nazismo, dopo il rovescio del legittimo governo repubblicano, provocò, a ridosso del 1 settembre 1939, inizio della seconda guerra mondiale, un bagno di sangue: 600 mila morti. Fu una guerra civile cui concorsero coscritti e volontari provenienti da tutto il mondo. Contro Franco, nel fronte repubblicano, combattevano comunisti, anarchici, socialisti, Giustizia e Libertà. Oltre che per disparità di forze la guerra fu persa dai repubblicani anche per interni dissidi: i comunisti stalinisti sterminarono gli anarchici. Lo dice in termini efficaci, di grande compartecipazione emotiva oltre che di ragionare sulla storia il film *Terra e libertà* (*Land and Freedom*, 1995) di Ken Loach, ispirato a *Omaggio alla Catalogna* (*Homage to Catalonia*, 1938) di George Orwell.

Nelle guerre civili gli eroi falsi prendono il sopravvento. La guerra civile spagnola non fa eccezione. Cercas non si schiera. Il romanziere interviene con gli strumenti dell'entomologo in un contesto di dolore e negata fratellanza. Non tutto il bene è da una parte nè tutto il male dall'altra. Solo, a chiare lettere, Francisco Franco, Mussolini e Hitler sono male di per sè. Corpi decrepiti che ancora oggi gioventù bruciata e falsi giovani prendono a esempio. Il paradigma del romanzo è per Cercas la battaglia di Salamina, 480 a.C., quando Atene, Sparta e altre città greche sconfissero, in battaglia navale, dieci anni dopo Maratona, gli invasori persiani. Lo fecero in nome della libertà minacciata.

Soldati lumini inesplosi. Ci sono parole e cose, per tornare all'incipit, che nessun Grande Dizionario Enciclopedico riuscirebbe a spiegare più dei silenzi. Che però, per essere significanti, devono venire alla luce, esplodere. La summa di questa esplosione, per restare nelle guerre, è l'atomica su Hiroshima e Nagasaki, 6 e 9 agosto 1945.

Quando ero bambino, non sono mai riuscito a vedere un film promesso, *Le campane di Nagasaki*. Ho imparato però a memoria il refrain che dicevano essere la colonna musicale: *O Nagasaki/le tue campane squillano ancor/oh oh o Nagasaki/ consola il mio dolor*. È un accrescimento di leit motiv per i soldati, per toglierli dalla guerra per la guerra, dalla nera solitudine dei *Grandi cimiteri sotto la luna* (*Les grands cimitères sous le lune*, 1938) pamphlet di Georges Bernanos contro gli orrori franchisti della guerra civile spagnola.

Ho conosciuto il verde intenso e le nevi della Jugoslavia dopo la loro guerra civile. Un tempo inafferrabile se non con la pace. Cosa che sembra impossibile in questo tempo.

Le parole *lumini inesplosi* accordate a soldati hanno una loro origine insieme tradizionale e pittorica. I lumini sono le lampade votive accese nelle chiese campestri prima ancora che nelle cattedrali. Nico Orunesu, magnifico pittore, questi lumini li ha fatti diventare punto-linea, schiere avanzanti di soldati in tante *Battaglie*, oli, acquerelli, materico. Sono un continuo richiamo, segno di memoria e presenza.

Natalino Piras

"Battaglia" di Nico Orunesu

Il Cile di Pablo Larraìn

Benedetta Pallavidino

Spesso un regista, sentendosi legato al proprio paese d'origine, utilizza il mezzo che meglio conosce – quello cinematografico – per raccontarlo, per far sì che pagine dolorose ed emblematiche della sua Storia, spesso dimenticata, o alterata dai media, possano raggiungere un vastissimo pubblico e portarlo a riflettere su di essa. Se si pensa al Cile, in occasione dei cinquant'anni dal golpe di Pinochet, è il nome di un acclamato regista contemporaneo, beniamino dei circuiti festivalieri, a venire alla mente: Pablo Larraìn. Seppur nato nel 1976, e quindi appena bambino negli anni della dittatura, la sua filmografia, è in buona parte improntata sul racconto della Storia recente del Cile. Sono, infatti, almeno quattro i film che trasversalmente, o direttamente, si infiltrano nel racconto di una nazione lacerata e distrutta da un regime sanguinario ed implacabile.

Seguendo un percorso storicamente cronologico, bisogna partire dall'opera terza di Larraìn, *Post mortem* (2010), che già dal titolo mette in evidenza l'intento di muoversi lungo due binari; uno puramente narrativo e uno politico. Il protagonista dell'opera, Mario Corneo (Alfredo Castro), è un impiegato dell'obitorio di Santiago che si occupa della trascrizione delle autopsie, il lavoro si intensifica poichè la storia si svolge a cavallo del colpo di stato, nel settembre del 1973. Ed ecco che la morte è quella dei cadaveri, che abbondano, ma anche quella di un paese costretto al cambiamento. Mario, introverso, silenzioso e solitario, vive il breve sogno di una storia d'amore con la ballerina di burlesque Nancy (Antonia Zegers), un momento di nuova felicità mentre all'esterno, sullo sfondo, il Cile è in tumulto. Eppure, quello che sembra voler restar fuori dal privato di Mario, irrompe, con lo sterminio della famiglia di Nancy, con la clandestinità della donna che deve sfuggire alla polizia militare, con il numero dei morti che crescono a dismisura fino a riempire i corridoi e le scale dell'intero obitorio. Il singolo, per quanto sia ai margini della società, improntato ad una anonima sopravvivenza, viene scosso, portato ad abbandonare il torpore per diventare parte di un martoriante e lacerante avvenire. Sotto lo sguardo fermo e distaccato di Mario arriva addirittura il cadavere di Allende, la cui autopsia si rifiuta di trascrivere. I corpi, sezionati, mostrati, su cui la macchina da presa indugia – la stessa procedura vale per i vivi e per i morti che hanno la medesima valenza – , sono vittime, molto spesso innocenti, che di politica non si sono mai occupati. La storia è vista anche attraverso di loro, attraverso i resti e i baluardi inermi di un popolo che non urla, che assiste, che è sia vittima che colpevole del proprio destino di condannati a morte– e l'ellissi iniziale lo mette subito in chiaro. Una serie di constatazioni analoghe, meno esplicite, Pablo Larraìn le aveva già avanzate con il suo film precedente, *Tony Manero* (2008), ambientato nel 1978, in piena dittatura, con un paese stanco, in ginocchio che brancola nella miseria più buia. Raùl (Alfredo Castro) dal carattere pressochè identico a quello di Mario, ne è forse la diretta evoluzione. Un piccolo criminale, pieno di ossessioni, dedito alla violenza, facile preda degli accessi d'ira, trova un senso nell'emulazione del nuovo mito pop cinematografico, da poco approdato anche nelle sale cilene: Tony Manero, protagonista de *La febbre del sabato sera.* Raùl vede decine e decine di volte il film, ne impara le battute a memoria, studia e prova le coreografie nel tentativo di raggiungere la perfezione prima di esibirsi davanti al pubblico del piccolo locale della donna che saltuariamente frequenta – anche a causa della sua impotenza. Gli oppositori politici vengono perseguitati, uccisi, derubati una volta cadaveri, i locali distrutti, e nonostante ciò, Raùl si avvicina alla realizzazione del suo sogno: essere eletto in un programma televisivo sosia ufficiale di Tony Manero. Il bisogno di identificarsi in qualcosa di altro, di estraneo alla realtà, di pop è il desiderio nascosto o raramente esibito, di fuggire, di trovare conforto in una rappresentazione idealizzata di una normalità lontana e felice. Il protagonista del film diventa simbolo di un intero paese ed in sè nasconde tutte le sue contraddizioni, cerca di soffocarle, per quanto sia possibile, ma i tempi non sono maturi, e forse, per poter "vincere" è necessario essere rigettati nell'oblio del proprio stato di vittime del regime.

Pablo Larraìn (1976)

"Post mortem" (2010)

"Tony Manero" (2008)

"No – i giorni dell'arcobaleno" (2012)

Mario e Raùl vivono chiaramente e in maniera amplificata i danni della dittatura, ne sono parte loro stessi con comportamenti morbosi, con la loro tacita rabbia esibita tragicamente. Soffrono come soffriranno i cileni fino al 1988 quando Augusto Pinochet, messo alle strette dalle pressioni internazionali, deve cedere al referendum sul futuro della sua presidenza. Da questo preciso momento prende avvio *No – i giorni dell'arcobaleno* (2012), film con cui Pablo Larraìn quasi vorrebbe concludere la sua trilogia storica, per poi passare a concentrarsi sui film biografici – il primo dei quali è dedicato a Pablo Neruda. *No* è un film politico in tutto e per tutto, diretto, incisivo, libero e senza alcuna grande metafora intrinseca: mette in scena le due campagne parallele, quella che punta al Sì e quella che punta al No, a capo di ognuna vi è un uomo dalle chiare nette posizioni politiche, sfacciato e pronto a tutto per sostenere la causa. Renè (Gael Garcia Bernal) è l'intraprendente pubblicitario scelto dall'opposizione, che non solo deve scontrarsi contro le scorrettezze degli avversari, ma anche con il suo capo, Lucho (Alfredo Castro), in prima linea per prolungare la presidenza di Pinochet. Una campagna all'apparenza scherzosa, che viene sottovalutata, è l'arma vincente per arrivare dritti alla meta, per liberare il Cile senza mettere esplicitamente in scena tutto ciò che di orribile e indicibile la dittatura ha provocato. Minacce, attacchi, azioni premeditate travestite da imprevisti sono ostacoli con cui Renè e i suoi devono fare i conti, senza mai perdere di vista la grandezza della "missione" della loro pubblicità che viene appoggiata anche da divi di Hollywood quali Jane Fonda e Christopher Reeve. Un ultimo pesantissimo sforzo viene chiesto al popolo cileno, avere il

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

coraggio di fare una scelta per ricominciare e per ritrovare quell'allegria a cui lo spot promozionale fa riferimento. A seguito dello scontro diretto tra le due campagne, il giorno del referendum il Sì sembra essere in vantaggio, ma l'improvvisa rimonta del No, sarà la definitiva prova di un presente che presto sarà passato. Pablo Larraìn, con l'anima e l'atmosfera del suo film, pungente ma intrisa di ironia e di un umorismo intelligente, sposa l'idea alla base della campagna del No: riuscire senza piangersi addosso, pensando all'avvenire senza mai dimenticare l'indelebile orrore del passato.

Chiusa la trilogia "in gloria", il regista cileno, nel mentre diventato hollywoodiano con i successi di *Jackie* (2017) e *Spencer* (2021), sembra voler tornare a raccontare il suo paese solo in chiave contemporanea con un lungometraggio come *Ema* (2019), per poi prendere tutti alla sprovvista con la notizia della realizzazione de *El Conde (2023)*, in concorso alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia e approdato su Netflix il 15 settembre. Una favola dark, una commedia nera dall'ampia e debordante portata metaforica in cui Pinochet non è altro che un vampiro che, decrepito, ancora si aggira per il Cile a succhiare il sangue del suo popolo. Un Conte con la passione per la rivoluzione, poichè nato sotto Luigi XVI con il nome di Claude Pinoche, fintosi morto per la prima volta e poi approdato in America Latina, dove ha atteso la sua grande occasione, quella del golpe. Un Nosferatu che attinge iconograficamente a quello di Murnau, ma anche a quello di Herzog, e che trova la sua bella in una suora esorcista assoldata dai figli, sotto mentite spoglie di contabile, per impossessarsi dell'eredità segreta del vecchio dittatore. Larraìn sceglie il bianco e nero per dare risalto ad una commedia umana – e disumana – in cui è il grottesco a confermarsi la carta vincente. Il privato del dittatore-vampiro, mostruosamente umano nelle pulsioni e umanamente deplorevole nella condotta è il veicolo per raccontare l'avidità, il terrore e la spregiudicatezza degli uomini di potere – anche se le donne, in netta maggioranza sulla scena, sono un motore silenzioso ed implacabile dell'ascesa e della caduta, oltre che dell'immortale rinnovo. Nella sua rocambolesca favola oscura c'è spazio per i corsi e ricorsi storici, per le alleanze con donne di ferro che intrattengono legami di sangue e che dal sangue versato sapranno rinascere. Le dittature e il desiderio di potere, di denaro, di successo, non svaniscono, cambiano forma, corpo, età, professione e ceto sociale, ma restano in agguato, affilano i canini e attendono il buio ideale per mordere sul collo il popolo che per un istante ha distolto l'attenzione dal suo presente. Il bistrattato ultimo tassello del discorso politico del regista cileno, assume forme e incarna idee e punti di vista cangianti, si complica e astrae per raccontare il Cile ma anche per prenderne le distanze. Un atto d'amore e un monito, un ennesimo ritratto d'autore per un cineasta che le idee chiare le ha avute sin dall'inizio.

Benedetta Pallavidino

"El Conde" (2023) di Pablo Larraìn. Jaime Vadell nei panni di Augusto Pinochet

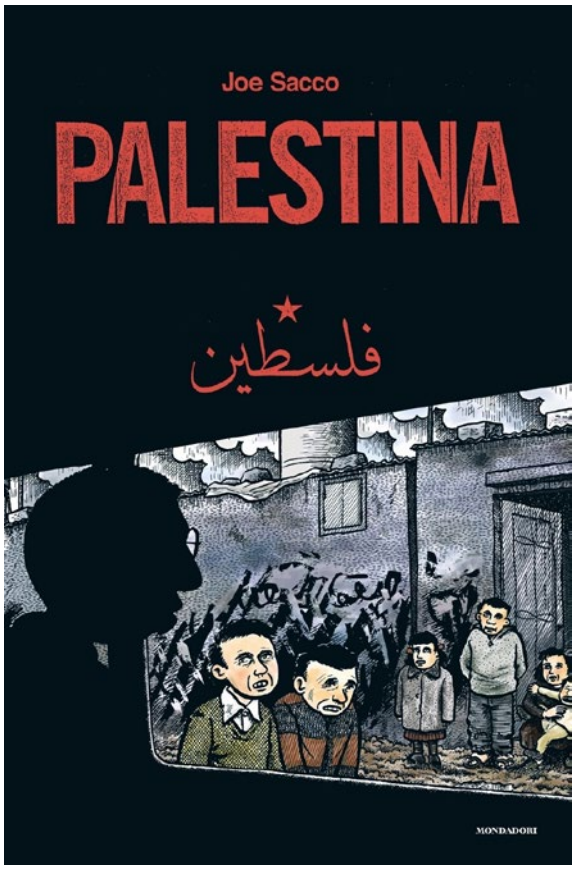
"El Conde"

Tra allarmismi e cecità, l'importanza di (ri)leggere Palestina oggi

Ali Raffaele Matar

Nel 1993, esattamente trent'anni fa, la prestigiosa Fantagraphics dava alle stampe negli Stati Uniti il primo numero di un'insolita serie a fumetti che avrebbe cambiato per sempre la Storia della nona arte. In copertina era riportata a caratteri cubitali una parola inconsueta per quei tempi, soprattutto per un'opera a fumetti: *Palestine*. Un titolo, questo, che faceva senz'altro presagire un contenuto estremamente diverso da quello che presentavano i comics allora più diffusi. Chi era l'artefice di quella stramberia? Chi era l'insolente che osava parlare di quello che era (ed è ancora oggi) un tabù, un tema caldo, rovente, lo Stato non riconosciuto di quelli dell'intifada? Un tale che rispondeva al nome di Joe Sacco. Un maltese residente in America, che non godeva certo della stessa popolarità di Art Spiegelman, che in quegli anni era entrato nella Storia come primo fumettista ad aver vinto il premio Pulitzer. Ma se Maus di Spiegelman parlava in maniera delicatissima dell'Olocausto, usando la tecnica fumettistica della "sostituzione" antropomorfa degli ebrei in topi e dei tedeschi in gatti, *Palestina* di Joe Sacco sbatteva in faccia ai lettori un'altra "sostituzione", quella etnica dei palestinesi, una questione irrisolta, attualissima in quegli anni come anche oggi, con un tratto forte, realistico, pregno di dettagli e campiture riempite fino all'ultimo. Una scrupolosa cura del segno che deve molto a Robert Crumb, che non si traduce mai in pesantezza, con tavole che, piuttosto, sono un vero piacere per gli occhi e uno storytelling che spezza, di tanto in tanto, la tensione con una pungente ironia. In contrapposizione a Maus, che in fondo si può sempre ritenere un racconto autobiografico dei trascorsi del padre dell'autore, sopravvissuto ad Auschwitz, Joe Sacco osa superare il "memoir" e si inventa un nuovo genere, un nuovo linguaggio fumettistico: il graphic journalism. Proprio nel vivo della prima intifada, Sacco atterra nei territori palestinesi e, per diversi mesi, vive in mezzo a loro. Conosce una miriade di persone, assiste con i propri occhi a quello che sono costretti a subire a causa dell'occupazione israeliana, ne intervista a bizzeffe, annota, fotografa, fa tesoro di ogni singolo incontro e torna in patria con tanto materiale documentato che inserirà in quello che sarà, a tutti gli effetti, il primo caposaldo del giornalismo a fumetti. Aneddoti, testimonianze e vicende da cui emerge tutta la violenza perpetrata dagli israeliani a danno dei palestinesi, portati a subire vere e proprie punizioni collettive per il solo fatto di essere palestinesi. Sacco non inventa, non immagina, non confeziona storie di finzione: racconta semplicemente con scrupolo e obiettività da vero giornalista tutto quello che vede, tutto quello che gli viene raccontato da centinaia di persone di entrambe le nazionalità. Assiste a rappresaglie e veri e propri attentati alla quiete pubblica, compiuti dai coloni che girano, costantemente armati, nei quartieri palestinesi, per provocarli e intimorirli. Racconta i traumi di donne e uomini anziani, nati molto prima del 1948, che si sono visti espropriare la terra, abbattere le case e sradicare gli ulivi, spesso l'unica forma di sostentamento dei più poveri. Tende l'orecchio a chi vuole ricordare l'uccisione dei propri figli per mano dei soldati o dei coloni dal grilletto facile; a chi racconta di esser stato arrestato in detenzione amministrativa (senza accusa nè processo) com'è accaduto anche di recente al cittadino italiano Khaled Qaisi; a chi è stato torturato per i sospetti più beceri e a chi non dimenticherà mai il giorno in cui è stato cacciato con brutalità dalla propria casa. Voci dissonanti, afflitte, dure, di uomini e donne di ogni risma e ceto, talvolta chiusi nelle loro convinzioni, talvolta curiosi dell'altro, come si confà a chi fa una vita di stenti sotto un'insostenibile occupazione da cui non si può scappare e che nega ogni diritto al ritorno dei rifugiati nelle proprie terre. Una visione che si accartoccia su se stessa e va a stonare con la solita narrazione banale del conflitto che vede negli israeliani gli unici che vogliono vivere in pace, senza mai impegnarsi per ottenerla nel concreto. Pur non facendosi mai didascalico, il libro di Sacco fa spesso i nomi dei protagonisti della Storia di Israele, i "grandi Statisti" di quella che viene perennemente incensata come la sola e unica "democrazia" del Medioriente, gli stessi che hanno sempre disprezzato i palestinesi, relegandoli a un destino atroce, privandoli del diritto a una vera e propria patria sovrana e un'esistenza tranquilla. Dall'anno di pubblicazione del libro di Joe Sacco a oggi non è cambiato nulla. Non un solo passo in avanti. Il sangue continua a scorrere ma il dibattito si accende

segue a pag. successiva



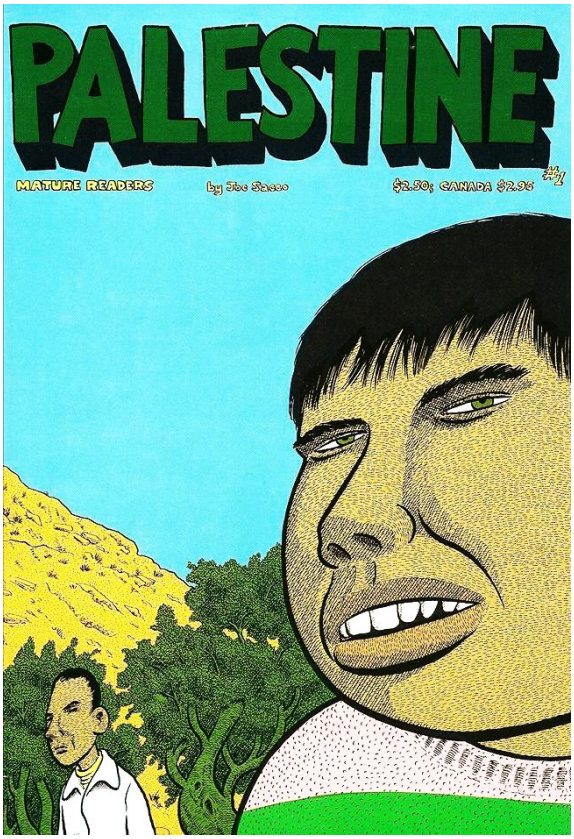
"Palestina" copertina della nuova edizione integrale

Tavola - coloni israeliani aggrediscono anziano palestinese

segue da pag. precedente

esclusivamente quando si è costretti a piangere le vittime di Israele, come se nessuno avesse mai raccontato o documentato le altre vittime. Quando a livello giornaliero, i soldati israeliani commettono crimini sulla pelle dei palestinesi e gli stessi coloni aumentano gli insediamenti illegali (disapprovati dalle risoluzioni ONU mai rispettate dallo Stato di Israele), nessuno interviene per condannare alcunchè. La conta dei morti da parte palestinese non si ferma un solo istante. Sono vittime invisibili. Eppure, nessun politico presenta mai mozioni per il riconoscimento formale della Palestina, a tutti gli effetti cancellata dalle mappe, invasa, occupata e umiliata, con il tacito consenso del mondo civile. Le struggenti pagine della Palestina dei tempi di Joe Sacco continuano a ripetersi in un loop a cui nessuno intende trovare una fine. Mentre i personaggi più influenti si accodano ai politici di ogni Stato per condannare all'unanimità gli attacchi vili e disumani di folli frange impazzite, come quelli di Hamas dello scorso 7 ottobre, si dimenticano però di farlo quando, molto più di frequente, a compiere efferatezze è un israeliano. Come se gli israeliani non potessero, in partenza, essere mai dalla parte del torto. Come se non si conoscesse il basso tenore di vita cui i palestinesi sono obbligati per via delle mille limitazioni imposte da Israele per la sua sicurezza (che esclude "democraticamente" quella dei palestinesi). Quest'approccio sbilanciato a favore di Israele ha legittimato nel tempo un sistema di apartheid nei confronti dei palestinesi – come denuncia Amnesty International – che, avallato dal resto del mondo, finisce per deteriorare le dinamiche, sopprimendo di fatto la pretesa di giustizia dei palestinesi. In un panorama storico sempre più demoralizzante, si richiede di condannare solo le rappresaglie delle frange violente – che non rappresentano certo tutti i palestinesi – senza però mai richiedere a Israele di fare autocritica e risolvere quello che è un problema di certo non legato all'eccessivamente ripetuto antisemitismo con il quale si silenziano ogni volta le voci critiche. Ed è proprio in questo quadro che (ri)leggere oggi *Palestina* di Joe Sacco, con la sua "assertività enfatica", richiamando la postfazione di Edward Said, diventa utile, se non indispensabile, per comprendere il contesto, le ragioni e la rabbia di un popolo abbandonato a se stesso da chiunque e che, proprio per questo, finisce per cedere o celebrare violenze inaudite che ne denigrano, in primis, l'immagine e la causa. Palestina di Joe Sacco è un antidoto alla malattia diffusa dei facili giudizi e dei preconcetti superficiali con i quali si liquida l'eterna sofferenza di un popolo disumanizzato, mai coinvolto nè ricordato da alcuna istituzione internazionale, i cui intellettuali non vengono mai citati nè interpellati nel dibattito pubblico. L'impegno del fumettista maltese è stato fondamentale proprio per questo: essere stato il primo a essersi seriamente interessato alla Palestina. Ad aver voluto porgere il microfono ai suoi abitanti per far ascoltare al mondo i loro traumi e le loro volontà. Non a caso, il culmine della sua importanza lo si può leggere nel capitolo finale, quando Sacco disegna una scena a cui ha assistito con i propri occhi: quella di un bambino palestinese sotto la pioggia, cui i soldati sionisti impongono di togliersi il copricapo e di allontanarsi dalla tettoia dove si era riparato, rubandogli il posto. E mentre loro finiscono, ancora una volta, a occupare spazio altrui, deridono il piccolo mentre si bagna come un pulcino, con lo stesso fare ignobile di chi vuole a tutti i costi punire un colpevole che non merita commiserazione. Di cosa era colpevole quel bambino? È a quel punto che l'autore si chiede, osservando lo sguardo di quel ragazzino inerme, come diventerà quando un giorno sarà in grado di reagire a quelle vessazioni? A quegli atti di sopraffazione nei quali è racchiusa tutta la "banalità del male" riservata da decenni ai palestinesi, nella complicità di chi vede sempre con un occhio solo.

Ali Raffaele Matar



"Palestine" numero 1 (1993)

Tavola: soldati israeliani attaccano una donna palestinese

Tavola: soldati israeliani umiliano bimbo palestinese

Tavola: torture contro un detenuto palestinese

Rome Film Fest 18. edizione. Autori si raccontano

Quattro quinti

Stefano Urbanetti

L'immenso maestro Vittorio de Sica una volta disse che per poter dire di essere a tutti gli effetti un "Regista" bisognava aver diretto perlomeno una volta dei bambini o degli animali. A me, nel mio piccolo, è già capitato di dirigere bambini e animali, e, in effetti, è molto impegnativo ma devo confessare che dirigere attori non vedenti è stata per me un'esperienza unica che mi ha cambiato la vita. Il film è stato un viaggio nel quale mi sono avventurato e immerso entrando in contatto con i protagonisti che mi hanno sempre supportato. Per me è stato come un viaggio nello spazio, verso una dimensione ignota e completamente sconosciuta. Ho rischiato più volte di perdermi su questa navicella. E di rimanere risucchiato dalle voragini dei buchi neri. Ma poi sono atterrato, seppur con difficoltà, su questo splendido e rigoglioso pianeta. Dove ho dovuto cominciare ad imparare un nuovo linguaggio. Un linguaggio che non ha niente a vedere con tutto ciò che è visivo, ma che lavora essenzialmente mettendo in gioco tutti gli altri sensi. D'altronde ogni volta che si esplorano luoghi lontani bisogna imparare la lingua ufficiale per entrare veramente in contatto con la gente autoctona. Confesso che ho dato tutto me stesso per imparare questo linguaggio e vincere il loro iniziale e naturale scetticismo - poi quando hanno riconosciuto la mia autentica voglia di raccontare a fondo la loro realtà mi hanno aperto, anzi spalancato, i loro cuori. Cuori veramente speciali.

La loro, quella dell'Asdd Roma 2000 capitanata dal capo tribù Sauro Cimarelli, è una splendida e grande famiglia, con la quale sono entrato in contatto in punta di piedi. Ogni qualvolta dovevo filmarli, loro mi hanno sempre dato il permesso e trasmesso il loro calore. Quando poi sono stato definitivamente accolto nella loro famiglia, il legame con tutti per me è diventato indissolubile. E diciamo che alla fine, sono riuscito a buttare il cuore oltre l'ostacolo ed è nato questo film, pervaso da un'energia e una voglia di vivere dei protagonisti senza eguali. Persone acute, intelligenti, brillanti e sensibili - ho trovato quindi quell'accordatura particolare, quella particolare frequenza, quella particolare sinestesia che in sintesi è quella del loro modo di affrontare la vita di tutti i giorni.

Una vita vissuta pienamente con Quattro quinti dei sensi.

E in un mondo che oggi appare sempre più disumano e con il calcio ufficiale che racconta di giovani calciatori viziati e succubi della ludopatia - povere stelline!

Viene da sorridere paragonando loro ai nostri supereroi non vedenti.

Si, Supereroi! Perchè per me *Quattro quinti* è in realtà un film di supereroi - sicuramente "atipici" e non come quelli della Marvel che il pubblico è abituato a vedere e consumare come fast food.

E' una storia con personaggi avvincenti e spietatamente veri che lottano contro dei conflitti che superano stoicamente. C'è poi un sogno che alla fine si realizza. Diciamo un colpo di scena, alla fine del film. Il più bel happy end che ci potesse essere: la nascita

segue a pag. successiva

Da sin. Vincenzo Censi, Stefano Urbanetti (foto di Alessandra Trucillo)

"Quattro quinti" (foto di Alessandra Trucillo)

segue da pag. precedente

della scuola calcio per bambini non vedenti.
In *Quattro quinti* i protagonisti sono di differenti età. E c'è un grande scarto esperienziale tra loro. Quelli più anziani non hanno goduto dei privilegi delle nuove generazioni di non vedenti, ma hanno vissuto negli istituti. Li si è forgiata la loro sapienza calcistica, sulla superficie esigua di un piccolo balcone (dell'istituto Sant'Alessio).
Il capitano Vincenzo, il professor Rocco, il bomber Peppe, Costantino appartengono a questa generazione. Una generazione purtroppo ghettizzata negli istituti. Mentre invece tutti gli altri personaggi Jacopo, Valerio, Lorenzo, Daniele ecc... incarnano la nuova generazione che ha avuto una vita da non vedenti più agevolata. Poi ci sono Sauro, Luca, Mariano, Manuela (oltre a Filippo, Stefano ecc..) che sono i personaggi vedenti della storia, persone di un'umanità incredibile che spendono la loro vita a contatto con la squadra, e ne sono immensamente felici.
Una volta scandagliati gli sterminati materiali del girato (oltre 30 ore) mi sono reso conto della inesauribile ricchezza che tutti i personaggi potevano offrirmi. Così ho deciso di raccontare la storia, anzi loro l'hanno raccontata, io mi sono solo limitato a filmarla, creando un tessuto di voci comuni, un coro unanime. Nello specifico nonostante abbia avuto come maestro Sergio Citti - un grande sceneggiatore e dialoghista - e provenendo quindi da una formazione legata a un cinema di scrittura, di sceneggiatura prima dell'inizio delle riprese - in questo progetto è stato solo durante la fase di montaggio dei materiali che ho messo veramente a punto la drammaturgia del film. Fase durata quasi due anni, in cui il racconto ha preso realmente corpo, e, come avrebbe detto Sergio Citti, da una piccola fragile piantina è diventato un robusto e splendido albero. Io amo questo lavoro che faccio con tanta passione. Mi definisco un operaio del cinema: prima si scrive, poi si gira, si monta, si fanno le musiche, la color correction, il mix audio e l'accessibilità. Il film può dirsi finito solo nel momento in cui si rende accessibile a tutti, altrimenti sarebbe condiviso solo da un'élite, quella dei normodotati. *Quattro quinti* vorrebbe aprire un varco e spalancare gli occhi ai normodotati, per una battaglia legata all'inclusività dello sport per tutte le forme di disabilità non solo visiva.
In questo percorso ho avuto il supporto di associazioni sensibili al tema della disabilità come *Blindsight project*, *Controluce* e *Movie Reading*. A un certo punto ero convinto che questo film non sarebbe mai uscito, che sarebbe stato come il *Don Chisciotte* di Welles, ma poi ho trovato due angeli sul mio cammino che hanno il nome di Laura Raffaeli e Stefano Di Fiore, e alla fine è grazie a loro che il film si è concluso e "tutti" potranno vederlo.

Stefano Urbanetti

Regista, sceneggiatore e montatore, Stefano Urbanetti nasce a Roma nel 1978. Inizia come attore di teatro, coltivando contemporaneamente interessi musicali. Dopo la laurea in Lettere e Filosofia Inizia a lavorare nel cinema prevalentemente come sceneggiatore e diventa collaboratore di Sergio Citti con il quale firma tre sceneggiature. Nel 2011 firma la sua prima regia, "18 secondi prima del tramonto".

Centenari

Asolo apre le celebrazioni per l'imminente centenario della scomparsa di Eleonora Duse

Giuseppe Barbanti

"Amo Asolo perché è bello e tranquillo, paesetto di merletti e poesie perché non è lontano da Venezia che adoro perché vi stanno buoni amici che amo perché si trova fra il Grappa e il Montello... Questo sarà l'asilo per la mia ultima vecchiaia, e qui desidero essere seppellita. Ricordatelo, e se mai, ditelo..." E' un passo di una lettera scritta da Eleonora Duse al commediografo Marco Praga nel 1919 a sottolineare il rapporto privilegiato che l'attrice italiana più apprezzata al mondo di tutti i tempi, aveva con il piccolo borgo, già allora molto amato dagli inglesi, ai piedi del Monte Grappa. Tanto da volervi comprare casa senza riuscire a fare in tempo ad andare ad abitarvi, se non in maniera sporadica fra il 1920 e il 1921 per la sua improvvisa scomparsa, avvenuta negli Stati Uniti a Pittsburgh il 21 aprile 1924 durante una tournée. Ma l'attrice aveva fatto in tempo a misurarsi anche con il cinema interpretando *Cenere*, che nel 1916 segna l'esordio sul grande schermo della primadonna del teatro italiano sulla traccia di una sceneggiatura della stessa Duse e di Febo Mari ispirata dal romanzo di Grazia Deledda. Nel 2024 ricorre, quindi, il centenario della sua scomparsa e, nell'imminenza dell'anniversario, il Museo Civico di Asolo è riuscito a portare a compimento il progetto di aprire al pubblico una nuova sezione espositiva interamente dedicata alla grande artista donandole ora quella "casa" in cui viene esposta la collezione Duse composta da tessuti, dipinti, ritratti, mobili, libri, fotografie, documenti, ricordi di famiglia, donati 90 anni fa dalla figlia Enrichetta Angelica Marchetti Bullogh con il vincolo che continuassero a restare ad Asolo. "Una casa per Eleonora" si intitola , infatti, il progetto di riallestimento di questo spazio che opera una risistemazione di oggetti e suppellettili che già in precedenza vi erano in gran parte custoditi ora inseriti in una articolata narrazione, che utilizza innovative metodologie e tecnologie. I visitatori potranno, infatti, fra l'altro, assistere ad un docufilm sul rapporto fra Duse e Asolo in cui Ottavia Piccolo dà voce alla grande interprete. L'intervento è realizzato grazie alla collaborazione tra il Comune di Asolo e la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio l'area metropolitana di Venezia e per le province di Belluno, Padova e Treviso e finanziato dal Ministero della Cultura tramite il Fondo per la Cultura 2021. Ad aprire il percorso espositivo "la Stanza di Asolo" in cui si trovano gli arredi appartenenti alla dimora asolana, che l'attrice, sepolta nel locale cimitero di S. Anna, non fece a tempo a sistemare, nonché alcuni suoi oggetti di scena e un breve excursus sui luoghi di Asolo cui Eleonora Duse era più legata. A seguire uno

"Una Casa per Eleonora" Museo Civico di Asolo, Otium Studio, busto due, Claudio Carraro

spazio dedicato alla sua vita sul palcoscenico nella quale, a rotazione, potranno essere ammirati anche gli abiti di scena indossati dall'attrice. Il racconto continua con un rimando diretto al luogo sacro per un'attrice di teatro: il camerino. In questo luogo riservato, in cui il visitatore dovrà entrare solo, si propone un'esperienza intima, contemplativa, soprattutto uditiva. Diametralmente opposta alla "Stanza di Asolo" si trova la "Stanza del Viaggio", una 'stanza souvenir', che rimanda alla condizione itinerante stessa della Duse, attrice sempre in viaggio, dalla nascita il 3 ottobre 1858 in quel di Vigevano, dove la compagnia dei genitori era impegnata in un ciclo di recite, alla morte oltre Oceano. Un'esistenza febbrilmente vissuta fra una tournée e l'altra. Infine l'allestimento si conclude con una serie di ritratti dusiani, dipinti e fotografie del volto dell'attrice, accompagnati da una selezione di materiali che si inquadrano a loro volta in una costellazione di relazioni familiari e personali.

Giuseppe Barbanti

"Una Casa per Eleonora", Museo Civico di Asolo, Camerino, Otium Studio - Claudio Carraro

"Una Casa per Eleonora" Museo Civico di Asolo, allestimento Otium Studio - Claudio Carraro

Hollywood dichiara guerra a Hitler!

L'industria cinematografica americana nella seconda guerra mondiale

Pierfanco Bianchetti

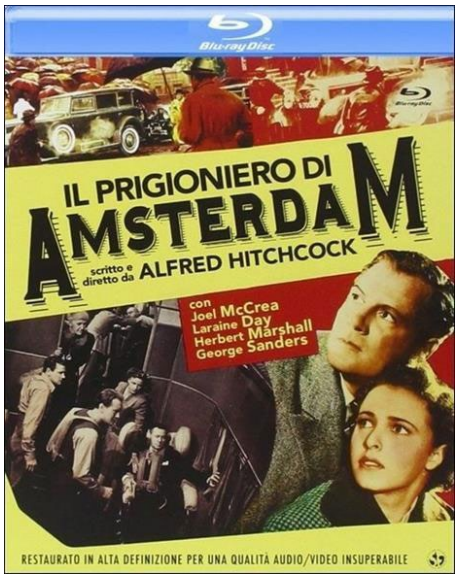
Il 28 aprile 1939 è una giornata storica per Hollywood. In un cinema di New York viene presentato il film *Confessione di una spia nazista* diretto da Anatole Litvax.

"Il pubblico americano - scrive Hans C. Blumenberg nel suo saggio *'Sette classici americani antinazisti' - colto di sorpresa ebbe un sussulto di fronte alla visione di azioni segrete condotte dalla Gestapo a New York, alle immagini di manifestazioni della megalomania teutonica che, guidata dallo stesso Goebbels, mirava a soggiogare l'America. L'ambasciata tedesca di Washington, che già durante le riprese aveva tentato attraverso il suo console di bloccare il progetto, reagì con un'aspra protesta. In forma ufficiosa, le società cinematografiche americane in Germania furono minacciate di sanzioni".*

Ha inizio così la guerra privata del cinema americano contro il nazismo. Intanto *Confessioni di una spia nazista* ottiene un notevole successo, ma al momento non è seguito da altre pellicole sul tema anche perchè l'America in quel periodo vede due fazioni contrapposte tra loro, gli isolazionisti e gli interventisti.

Nel 1940 quando in Europa si combatte, Alfred Hitchcock trasferitosi da poco a Hollywood, firma *Il prigioniero di Amsterdam*, un vero film patriottico filo-britannico realizzato per sollecitare l'intervento degli Usa nella seconda guerra mondiale. Presentato al pubblico il 16 agosto 1940, l'opera anticipa di soli sedici mesi l'evento. La pellicola è ambientata nell'agosto 1939, mentre l'Europa è sull'orlo del baratro.

In America il direttore Powers (Harry Davenport) di un grande giornale di New York, il Morning Globe, stanco delle corrispondenze prive di consistenza giornalistica dei suoi inviati nel vecchio Continente, sceglie il reporter Johnny Jones (Joel McCrea), un semplice



"Il grande dittatore" (1940) di Charlie Chaplin

cronista che cerca solo i fatti da raccontare, per una vera inchiesta su quanto sta per accadere da quelle parti. Il suo compito sarà quello di incontrare Van Meer (Albert Basserman), un diplomatico olandese a capo di un movimento che conosce la clausola di un trattato segreto alleato riguardante il suo paese.

Il reporter, con il nuovo nome di Huntley Haverstock (scelto dal suo direttore), assiste al finto assassinio di Van Meer, che in realtà è stato rapito dai nazisti. Aiutato da Carol Fisher (Laraine Day), una ragazza inglese, si mette sulle tracce dell'uomo politico.

In Inghilterra la ragazza presenta Jones a suo padre Stephen (Herbert Marshall), che tutti credono il leader di un movimento pacifista, mentre è un agente segreto al servizio del Terzo Reich.

Dopo aver rischiato di essere buttato giù dal campanile della cattedrale di Westminster dagli agenti nazisti, il giornalista americano e la sua compagna di avventure rintracciano in Olanda all'interno di un mulino Van Meer imprigionato e torturato da nazisti, che però i suoi aguzzini non sono riusciti a far parlare.

Scoppia la guerra e Fisher, ormai smascherato, prende un aero per l'America costringendo sua figlia a seguirlo. A bordo vi è anche Johnny Jones insieme al collega inglese Herbert Folliot (George Sanders), che da tempo nutre molti sospetti su Fisher. L'aereo colpito da una nave tedesca che l'ha scambiato per un bombardiere, sta per affondare, ma i passeggeri vengono salvati da una nave americana.

Solo Fisher decide di sacrificare la propria vita per gli altri e per non andare incontro a una dura punizione. A bordo della nave che batte bandiera americana, i due reporter vorrebbero comunicare ai loro quotidiani la tragica condizione nella quale si trova l'Europa, ma la neutralità scelta dall'America non può essere violata.

Però grazie a uno strattagemma i due cronisti trovano la maniera di comunicare a New York quanto hanno potuto vedere. Poi Jones, promosso corrispondente di guerra, sposa Carol e i due ritornano in una Londra sottoposta ai massicci bombardamenti tedeschi.

Nella sequenza finale il giornalista parla alla radio in diretta, mentre la città è colpita dalle bombe raccontando agli americani così significhi davvero il nazismo per l'Europa, per l'America e per il mondo.

"Non posso leggere il testo che mi ero preparato perchè le luci si sono spente. Quello che sentite non è un rumore di fondo, è la morte che cala su Londra. Sì, stanno arrivando. Non cambiate stazione, restate in ascolto, questo è un avvertimento importante e voi ne siete coinvolti. È troppo tardi per agire, dobbiamo restare al buio e lasciare che vengano, come se le luci fossero tutte spente tranne che in America. Tenete accese queste luci, rivestitele d'acciaio, difendetele con le armi, costruite intorno ad esse un ombrello di corazzate e bombardieri. Salve, America, tieni accese le tue luci, sono le sole rimaste accese nel mondo".

Foreign corrispondent scritto da Charles Bennett e Joan Harrison, con i dialoghi di James Hilton e Robert Benchley e la splendida fotografia di Rudolph Matè, è un thriller chiaramente realizzato per chiedere l'intervento degli Usa contro l'implacabile macchina di guerra nazista ignorata da molti americani per paura e per convenienza. La pellicola rappresenta quella parte della Hollywood più progressista che da tempo è schierata a difesa dei valori democratici e di civiltà.

Il protagonista Joel McCreal, attore di forte personalità scenica, è perfetto nel ruolo del reporter poco colto, ma molto rapido nello scovare la notizia giusta.

All'inizio della storia, mentre Jones è a un passo dal licenziamento per avere aggredito in servizio un poliziotto, è chiamato dal suo direttore che lo nomina a sorpresa corrispondente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dall'Europa sull'orlo della guerra ricevendo l'incarico di intervistare Van Meer. *"Nessun altro?-* risponde con candore - *Ma per esempio Hitler, sarebbe una buona idea farlo chiacchierare. Quello qualche cosa ha per la testa..."*.

Il grande dittatore e il messaggio pacifista contro ogni forma di totalitarismo di Charlie Chaplin

Nel 1939 Chaplin è al lavoro sul suo primo film sonoro intitolato *Il grande dittatore*, una feroce satira e una ferma condanna del razzismo e dell'etica della violenza.

Strano destino quello di Chaplin e Hitler incredibilmente nati nello stesso anno, nello stesso mese e nella terza settimana del mese di aprile 1889. *"Le loro carriere, le loro vite-* scrive Enno Patalas in "I grandi dittatori e il loro cinema" - Le Mani/Cineteca di Bologna 2002 - *i personaggi che hanno incarnato coincidono sotto molti aspetti, e il fatto che Chaplin abbia realizzato un film su Hitler non è affatto casuale".*

Il regista impiega sei mesi di lavorazione per raccontare la storia di un povero barbiere ebreo e un tiranno e mentre in Europa infuria la guerra e Londra è bombardata, la pellicola è terminata.

Il 16 ottobre 1940 il film viene presentato per la prima volta al pubblico e subito attaccato e deriso dagli isolazionisti e naturalmente in Spagna e in Italia *Il grande dittatore* è bandito. Da noi uscirà solo nel 1949 ma subendo alcuni tagli. Ad esempio la moglie di Napoloni che rappresenta Mussolini, scompare completamente in quanto la vedova del Duce Rachele è ancora in vita.

Questo è anche il primo film nel quale appaiono le caricature di altri gerarchi nazisti come Goebbels interpretato da Henry Daniell; Jack Oakie che è Napaloni (Mussolini) e Billy Gilbert scelto per il ruolo di Goering.

Nel 1941 Sergej Michailovic Eisenstein vede il film lo recensisce per la Komsomolskaia Pravda: *L'ironia della sorte ha voluto che la nera farfalla rappresentata dagli stessi baffetti venisse a posarsi sul labbro superiore di due esseri umani ben diversi: l'uno, immaginario, una maschera; l'altro, tutto ciò che c'è di più reale, in carne ed ossa. Il primo è uno degli uomini più popolari del pianeta. Il secondo, incontestabilmente, uno dei più detestati. "Mi hanno rubato i baffetti"* aveva comicamente protestato Charlie attraverso la stampa. *"Sono io che li ho inventati per primo!"*.

Hitler per lui non era che un plagiario. Chaplin non vedeva che un istrione, un pagliaccio. Accusandolo di avergli rubato i suoi baffi finti, lo trasformava in clown.

Ma, passando gli anni, Hitler, si dimostrò non soltanto un pagliaccio, un istrione, un clown, ma un sanguinario maniaco... L'ultima gag del film è che per la prima volta Chaplin parla: è lui che pronuncia la requisitoria... di film in film egli ha accumulato nei suoi polmoni il soffio della protesta sociale.

Nelle sue comiche e nel suo *Il monello*, era una protesta contro la divisione della umanità in "buoni" e "cattivi". Ma ci voleva l'incubo sanguinoso del fascismo, perchè alfine risuonasse a piena voce la protesta di Charlot contro questo frutto ripugnante della reazione capitalistica. Ed è allora, venuta dal fondo della sua opera, sia muta che sonora, che la voce di Chaplin si fa sentire.

La rivista americana Friday ne ha apprezzato giustamente la portata: *"Adolf Hitler ha milioni di nemici, ma uno dei più terribili avversari del Führer è un piccolo uomo nato nel suo stesso anno: Charlie Chaplin".*

Il Piccolo Barbiere può essere tranquillo. Le sue parodie di speranza stanno per diventare realtà: il sole sorgerà ancora. Il fascismo sarà annientato.

Dopo il grande Charlot la figura del Führer comparirà più volte sul grande schermo come macchietta in grado di divertire il pubblico non solo statunitense.

"Nel filone del cinema di propaganda rientrano anche i film basati sulla parodia della figura di Hitler: un caso unico fu il disegno animato prodotto nel 1942 dagli studi di Walt Disney. Il film, oltre ad avere successo presso le platee, lanciò una fortunatissima canzone composta da Oliver Wallace e portò alla celebrità un'orchestra fino ad allora sconosciuta, la Spike Jones and His City Slicker. Il motivo musicale faceva ampio uso di pernacchie e sbeffeggiava Hitler con spunti di una comicità irresistibile, tanto che il disco vendette oltre un milione di copie" (Il Cinema Grande Storia illustrata Istituto Geografico de Agonisti- Novara).

Il 7 dicembre 1941 quando l'America entra in guerra in seguito all'attacco alla base navale di Pearl Harbor da parte dei giapponesi, i detrattori di Chaplin dovranno fare marcia indietro. Il pubblico americano torna a rivedere la pellicola che nel finale vede per la prima volta Chaplin- Charlot parlare con un discorso di sei minuti rivolto all'umanità. Un commovente messaggio di fiducia nel popolo e nella democrazia che rimane nella storia del cinema un momento insuperabile di drammaticità. Una conferma della statura morale e di intellettuale di Chaplin, uno dei grandi geni del secolo scorso.

Con l'entrata in guerra Hollywood è consapevole che parti importanti del mercato europeo sono andate perdute e nell'Inghilterra sottoposta a un costante bombardamento nazista, il venticinque per cento delle sale cinematografiche ha cessato di funzionare. Però tutto sarà ricompensato da un nuovo importante progetto, quello della macchina di propaganda antinazista affidata all'industria del cinema.

Il presidente Roosevelt che come scrive Ugo Casiraghi *"aveva capito il cinema più di altri politici fin dall'inizio del suo mandato associando lo spettacolo più importante per il pubblico al suo disegno riformatore"*, nel dicembre 1941 nomina Lowell Melett Office of Warn Information, ma lascia carta bianca agli studios per realizzare film di propaganda (ne saranno girati 200), opere che hanno il compito di coinvolgere emotivamente la popolazione americana.

Con lo scoppio della guerra in Europa gli Stati Uniti vivono per 27 mesi un momento difficile in quanto gli americani, pur sperando in una vittoria degli Alleati contro Hitler, non volevano un coinvolgimento diretto nel conflitto (Rosevelt definì quel periodo come *"camminare sulle uova"*) ma dopo l'attacco di Pearl Harbor tutte le ambiguità verranno sciolte con la dichiarazione di guerra della Germania contro gli Stati Uniti e l'apparato industriale yankèe senza perdere tempo inizia a produrre il materiale bellico necessario a combattere contro Hitler e l'Impero del Sol Levante.

Arrivano sugli schermi americani numerosi film quali *Ritorna se mi ami* e *I cavalieri del cielo* (1941) e soprattutto il celebre *Il sergente York* diretto da Howard Hawks, interpretato da Gary Cooper nei panni di un eroe della prima guerra mondiale. Hollywood è pronta ad affrontare la sfida con il nazismo. Nelle fabbriche viene adottato un orario speciale, dalle otto del mattino alle cinque della sera, per permettere ai lavoratori di rispettare il coprifuoco quando forte è la paura di un attacco delle truppe nipponiche alla California, all'epoca priva di una difesa efficace contro il nemico.

"La Signora Miniver" (1942) di William Wyler

Altri film importanti distribuiti negli Usa sono: *Sono un disertore* (1942) e *Quando il giorno verrà* (1943), ma soprattutto grandissimo successo lo ottengono *Mission to Moscow* e *La Signora Miniver* (1942), due pellicole di propaganda che aiutano il fronte interno ad organizzarsi nella dura lotta contro tedeschi e giapponesi.

La Signora Miniver di William Wyler, tratto dall'omonimo volume di racconti di Jan Struther, ha come protagonista una famiglia inglese che con lo scoppio della guerra si batte contro i nazisti. La pellicola vince 5 Oscar e viene apprezzata

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dal presidente Roosevelt come strumento efficace di propaganda.

Curioso il caso di *Mission of Moscow*, film diretto da Michael Curtiz ricavato dalle memorie di Joseph E. Davis, ambasciatore americano in Urss, promosso direttamente da Rooselvelt nel quale vengono mostrate le affinità del popolo russo e americano uniti nella lotta al nazismo. Incredibilmente nel 1947 il film verrà invece messo sotto accusa dal maccartismo frutto della guerra fredda ormai in corso tra i due blocchi contrapposti guidati dagli Usa e dall'Urss.

Perchè combattiamo, i documentari voluti dal governo americano per sostenere il conflitto sia in Europa che contro l'Impero giapponese

Non avendo un'esperienza nel documentario di guerra, a differenza della Gran Bretagna, gli Stati Uniti d' America mobilitano i più grandi registi di Hollywood, Frank Capra, John Ford, John Huston, William Wyler e George Stevens che senza indugi partono per il fronte armati della loro fedele cinepresa.

The Battle of Midway, documentario diretto da John Ford, racconta la prima azione di successo della Marina americana contro i giapponesi (Oscar come miglior documentario del 1942).

Nel '43 ancora Ford dirige *December 7th* dedicato al bombardamento di Pearl Harbor nel quale il regista mette in risalto l'impreparazione che l'America aveva dimostrato nel subire l'attacco giapponese. Frank Capra invece firma la serie *Perchè combattiamo* in cui spiega allo spettatore la nascita del fascismo in Italia, in Germania e nel Giappone.

Utilizzando disegni e spezzoni di film, Capra realizza una importante opera di propaganda, ma non da meno è Walt Disney che firma documentari didattici incentrati sulla fratellanza come *I tre caballeros* (1945) nel quale il personaggio di Minnie chiede alle massaie di risparmiare i grassi in cucina, mentre Paperino in *Der Fuehrerès Face* mette in ridicolo Hitler vincendo un Oscar nel 1942.

John Huston gira nel 1945 il capolavoro *The Battle of San Pietro*, protagonista il 143° Battaglione di fanteria degli Stati Uniti impegnato a conquistare un villaggio del Liri tra l'Abruzzo, il Lazio e la Campania strappandolo ai tedeschi.

Tra i film più amati dal pubblico non solo americano si distinguono *Memphis Belle* (1944) di William Wyler, storia di una fortezza volante B-17 e del suo equipaggio che contiene vere fasi di combattimento riprese durante una missione (il film avrà un remake di grande successo nel 1990 girato da Michael Caton-Jones) e ancora *Missione segreta* (1944) di Mervyn LeRoy, considerata la pellicola più emozionante incentrata sul primo bombardamento di Tokio che gli americani compiranno con bombardieri B-25 decollati da una portaerei e poi fatti atterrare nella Cina nazionalista.

Hollywood curiosamente attraverso i suoi film rappresenterà i suoi nemici secondo schemi precostituiti: i tedeschi fanatici e violenti, i giapponesi sadici e crudeli. In quanto agli alleati gli inglesi sono dipinti come combattenti fedeli e determinati e i sovietici sono coraggiosi quanto gli americani.

Verso la fine della seconda guerra mondiale Hollywood intensifica gli sforzi propagandistici grazie all'impegno dei grandi divi pronti a tenere alto il morale delle truppe: Marlene Dietrich, Seanna Durbin, non dimenticando James Stewart che sarà un pilota di grande coraggio.

L'8 maggio in Europa e il 2 settembre 1945 in Giappone terminerà il secondo conflitto mondiale, ma ben presto i due blocchi formatisi alla fine delle ostilità saranno in contrapposizione tra loro. Nasce la guerra fredda.

I film bellici più intensi realizzati durante e dopo il conflitto mondiale

I forzati della gloria (*The Story of G.I. Joe*, 1945) di William A. Wellman

Un corrispondente di guerra, Ernie Pyle (Burgess Meredith), aggregato alla 3° Compagnia del 18° Fanteria comandata dal tenente Bill Walker (Robert Mitchum), racconta la vita e la morte di questo reparto di soldati dal Nord Africa fino a Roma.

Il reporter è colpito dall'umanità e dal coraggio dell'ufficiale che si comporta come un padre nei confronti dei suoi uomini, badando alla loro incolumità, scrivendo lettere ai familiari dei caduti e istruendo le nuove reclute arrivate al fronte per sostituire i deceduti.

Pyle assorto con la sigaretta in bocca registra la realtà della guerra battendo accanitamente sulla macchina da scrivere in mezzo alle macerie delle case distrutte. La vita del reparto continua tra attraversamento dei fiumi, marce forzate sotto una pioggia battente e combattimenti furibondi in chiese devastate.

Una sera Walker confida a Pyle di essere stato lasciato dalla moglie, mentre uno dei soldati è raggiunto dalla fidanzata, un'ausiliaria dell'esercito, che può finalmente sposare attorniato dai suoi commilitoni commossi (per l'occasione hanno preparato alla coppia una rudimentale alcova in un camion abbandonato). Un sergente con un disco ricevuto da casa nel quale è registrato il saluto del suo bambino che non ha mai potuto conoscere, cerca un grammofono, ma quando può sentire finalmente la voce del piccolo impazzisce dall'emozione.

Alle soglie di Roma Walker, promosso capitano, è ucciso lasciando nello sgomento tutto il suo reparto. Girato con primi piani di grande efficacia, il film di William A. Wellman sarà molto amato dal generale Eisenhower, che permetterà al protagonista Robert Mitchum, in quel periodo sotto le armi, di partecipare alle proiezioni organizzate per i reparti.

I forzati della gloria è un atto di accusa contro la guerra realizzato con un taglio documentaristico e incentrato sui drammi personali di un gruppo di fanti, l'arma che ha avuto il maggior numero di caduti. Mitchum con la barba lunga, il viso stravolto dalla fatica e il corpo magro, parla poco, ma si esprime molto con gli occhi carichi di dolore e di responsabilità morali mettendosi in luce come uno dei nuovi e interessanti interpreti di Hollywood.

Nella vita privata in realtà l'attore si dimostrerà un pessimo soldato, degradato per indisciplina numerose volte e per nulla felice di essere arruolato. "*Quando mi trascinarono via* - racconterà con grande onestà - *mi rimasero i pezzi della veranda di casa mia sotto le unghie con cui mi ero attaccato*".

Dopo soli otto mesi di servizio sarà congedato in quanto unico sostegno di una famiglia numerosa composta dalla moglie, dai figli e da altri parenti.

La pellicola, prodotta da Lester Cowan per la United Artists, uscita nelle sale nel 1945, è apprezzata dalla critica statunitense che la considera un'opera d'arte capace di commuovere e fare riflettere lo spettatore sul dramma della guerra e nel 1947 alla Mostra del Cinema di Venezia il film sarà considerato tra i migliori della selezione statunitense presente al Lido.

Nel finale carico di tragica poesia la voce fuori campo di Pyle dice: "*Questa fu la nostra guerra e la continuammo così tra un campo di battaglia e l'altro fino alla fine. Abbiamo vinto e speriamo di non dovere un giorno dubitare di aver vinto e combattuto invano. Che la memoria delle passate sofferenze ci dia la forza di costruire un nuovo mondo così solido, unito e compatto da respingere anche l'idea della guerra. Così ci saranno grati coloro rimasti indietro a dormire sotto le croci*".

Tornando a casa!

I migliori anni della nostra vita di William Wyler (1946)

In un aeroporto di New York molti reduci dal fronte europeo stanno cercano di ritornare alle loro case. È il 1945 e l'incubo della seconda guerra mondiale è finito. Il capitano dell'aviazione Fred Derry (Dana Andrews), il sergente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di fanteria Al Stephenson (Fredric March) e il marinaio Homer Parrish (Harold Russell), mutilato da entrambe le mani per colpa di un siluro, s'imbarcano su un volo militare per Boone City, la cittadina dell'Ohio nella quale abitano.

Durante il viaggio i tre fanno amicizia e sono euforici, ma nello stesso tempo anche ansiosi per ciò che li aspetta, per il loro reinserimento nella vita civile. Fred deve trovare un lavoro, Al dovrà riprendere l'impiego in banca e Homer ha paura di suscitare nella sua fidanzata di sempre Wilma (Cathy O'Donnel) pietà e non amore.

I problemi non si fanno attendere. Fred scopre che la moglie Marie (Virginia Mayo) lo ha tradito e lo considera un fallito; Al, pur sostenuto dall'affetto della moglie Millie (Myrna Loy) e dalla figlia Peggy (Teresa Wright), è in crisi perchè nel suo lavoro non può aiutare altri reduci come lui alla ricerca di finanziamenti; Homer non ne vuole sapere di sposare la sua ragazza che pure lo ama tanto.

"I migliori anni della nostra vita" di William Wyler (1946)

Gli ex commilitoni si frequentano assiduamente per aiutarsi l'uno con l'altro, ma le cose si complicano. Fred, ripreso il suo umiliante impiego in un grande magazzino, si innamora ricambiato della dolce Peggy, ma deve fare i conti con i genitori della ragazza contrari a questo legame. Nonostante questi primi difficili momenti alla fine la serenità prevarrà.

Al matrimonio di Homer e Wilma finalmente sposi, Peggy e Fred, ormai divorziato e con un buon lavoro, si rivedono decidendo di convolare al più presto a nozze sotto lo sguardo benevolo del futuro suocero Al. La vita ha ripreso a sorridere per tutti.

Uscito nel 1946, il film di William Wyler tratto dal racconto *Glory for me* di Mackinlay Kantor ottiene un grandissimo successo di pubblico e di critica vincendo sette Oscar: miglior film, migliore regia, migliore attore protagonista (Fredric March), migliore attore non protagonista (Harold Russell) e ancora per la sceneggiatura non originale di Robert E. Sherwood, per la colonna sonora e il montaggio.

Commovente nel raccontare il dramma di oltre sette milioni di reduci dal fronte, la pellicola è la prima di una lunga serie sull'argomento, *Uomini – Il mio corpo ti appartiene* (1950), *Un cappello pieno di pioggia* (1957), *Tornando a casa* (1978), *Rambo* (1982), *Nato il 4 luglio* (1989) e tanti altri titoli.

Wyler si dimostra ancora una volta un regista innovativo con almeno due sequenze originali. La prima è all'interno di un bar dove Fred incontra Al e lo convince a interrompere il suo idillio con sua figlia Peggy, mentre in primo piano Homer con un amico suona il pianoforte con le sue protesi. L'attenzione dello spettatore è però tutta per l'ex capitano pilota che nella cabina telefonica situata in fondo al locale sta comunicando alla sua innamorata la fine della loro storia d'amore.

Nella seconda durante le nozze tra Homer e Wilma gli sguardi tra i due innamorati Fred e Peggy mettono in secondo piano la commovente cerimonia.

La follia nazionalista del Terzo Reich

Il ponte di Bernhard Wicki (1959)

Germania, aprile 1945. In una cittadina bavarese fortunatamente risparmiata dalla guerra, sette adolescenti, Hans, Albert, Walter, Jürgen, Karl, Klaus e Sigi, stanno aspettando impazientemente di essere arruolati. Fieramente patriottici perchè educati dalla martellante propaganda nazista, il gruppo di studenti sedicenni (tra i quali un figlio di possidenti terrieri e quello di un esponente nazista locale che odia ferocemente suo padre) si sottopongono a un breve, ma intenso addestramento militare. Solo il loro insegnante, il professor Stern, un uomo di coraggiose convinzioni democratiche, cerca di convincere il sergente Heilmann che comanda la compagnia di Volkssturm (giovani e anziani addestrati e male equipaggiati buttati allo sbaraglio alla fine della guerra ormai persa) di risparmiarli da un inutile massacro.

"Il ponte" di Bernhard Wicki (1959)

I "guerrieri" vengono così destinati alla difesa di un ponte senza nessuna importanza strategica. Non sanno che in realtà il ponte stesso sarà fatto saltare dopo il passaggio delle ultime truppe tedesche in ritirata incalzate dall' esercito americano. Ironia della sorte il sergente scambiato per un disertore, viene giustiziato lasciando così i giovani senza guida.

Decisi a portare a termine il loro folle incarico, nonostante un vecchio abitante del luogo cerchi di dissuaderli a presidiare quell'inutile obiettivo, gli inesperti soldati dovranno affrontare i carri armati americani che all'alba appaiono improvvisamente cercando di entrare nella cittadina. Durante gli scontri a fuoco diversi ragazzi vengono uccisi prima che le truppe tedesche arrivino a minare il ponte. Allora i ragazzi si rendono conto della morte insensata dei loro amici aprendo il fuoco per la rabbia contro i loro connazionali. Solo uno di loro riuscirà a salvarsi da un tragico destino.

Il film è diretto da Bernhard Wicki nato in Austria nel 1919 da padre svizzero e madre ungherese austriaco, ma cresciuto artisticamente nel cinema tedesco, esperto del genere bellico (sue sono le scene di combattimento di *Il giorno più lungo*), ma anche attore protagonista di *Accadde il 20 luglio* di Pabst e poi chiamato da Michelangelo Antonioni a interpretare la prima sequenza di *La notte* nella parte dell' amico Tommaso gravemente malato che Marcello Mastroianni e Jeanne Moreau vanno a trovare in clinica.

Il ponte è considerato uno dei film migliori realizzati nella seconda metà degli anni Cinquanta, quando l' industria cinematografica tedesca sta vivendo una difficile condizione produttiva, se si eccettuano pochi titoli di rilievo quali *La ragazza Rosemarie* (1958) di Rof Thiele, la ricostruzione di un fatto autentico, l' assassinio di una call-girl, Rosemarie Nitribitt interpretata dalla bellissima Nadja Tiller, e la serie incentrata sulla vita militare intitolata *0/15* di Paul May (tre film realizzati tra il 1954 e il 1957) di grandissimo successo.

La pellicola, pacifista e antimilitarista che si ispira al capolavoro di Lewis Milestone *All'Ovest niente di nuovo* (1930) tratto dal romanzo di Erich Maria Remarque, a sua volta ricavato dal libro di Manfred Gregor, ottiene una candidatura all'Oscar quale miglior film straniero.

Pierfranco Bianchetti

L'amore da vecchia ce lo racconta Vivian Lamarque

Maria Rosaria Perilli

Con 33 voti su 98 espressi, vince la prima edizione del Premio Strega Poesia Vivian Lamarque, la donna dai tanti cognomi – Provera Pellegrinelli Comba – che ha però scelto di tenere quello dell'ex marito, pittore, che l'ha incoraggiata a pubblicare, e che per civetteria si aumenta gli anni. Ne ha 76 eppure racconta di averne 80, così tutti le fanno festa e le dicono: «Come li porta bene!» Secondo la poetessa, ma anche scrittrice e traduttrice, vecchiaia è bellezza: i capelli diventano color della neve, la pelle rigata come le cortecce e qualcuno ti cede il posto in tram. Poi c'è il tono. Alla Lamarque la parola "vecchia" piace molto perchè "ha il suono secco delle foglie secche e forse come le ossa che scricchiolano", le piace tanto da intitolare la sua ultima silloge *L'amore da vecchia* (Mondadori), testo che ha scalzato *Autoritratto automatico* di Umberto Fiori (24 voti) *Le campane* di Silvia Bre (17 voti), *Sotto falso nome* di Stefano Simoncelli (14 voti) e *Ballate di Lagosta* di Christian Sinicco (10 voti). L'opera vincitrice è stata scelta dagli Amici della poesia, corpo votante composto da cento donne e uomini di cultura che si occupano a vario titolo di poesia e che comprende anche i componenti del Comitato scientifico del Premio: Maria Grazia Calandrone, Andrea Cortellessa, Mario Desiati, Elisa Donzelli, Roberto Galaverni, Valerio Magrelli, Melania Mazzucco, Stefano Petrocchi, Laura Pugno, Antonio Riccardi, Enrico Testa e Gian Mario Villalta. L'autrice ha ricevuto un premio in denaro offerto da Strega Alberti Benevento e l'opera *L'Infinito Premio Strega*, realizzata da Emilio Isgrò per celebrare la nascita del riconoscimento letterario. Artista concettuale, poeta e scrittore, attraverso le sue celebri cancellature il Maestro ha voluto rappresentare la poesia in quanto forma di espressione oggi quasi del tutto cancellata dal dibattito pubblico, ma anche come arte della parola che per eccellenza lavora sottraendo alla lingua le incrostazioni e le meccanicità delle frasi fatte e dei luoghi comuni. La manifestazione si è svolta nel Tempio di Venere a Roma, all'interno del Parco archeologico del Colosseo, ed è stata trasmessa in diretta streaming da Rai Cultura, per la conduzione di Ema Stokholma. I versi di Vivian Lamarque sono talmente incisivi da colpire persino un pubblico giovane, e infatti l'autrice ha vinto con 54 voti su 167 espressi anche lo Strega Giovani Poesia, premio speciale offerto da BPER Banca che rinnova così la vicinanza al Premio Strega nella promozione della lettura presso le comunità scolari. *L'amore da vecchia* è stato scelto da studenti di scuole secondarie superiori distribuite in Italia e all'estero, a cui è stata inviata una silloge dei testi finalisti selezionati dagli stessi autori. Sicuramente Vivian ha colpito per il modo di raccontarlo, questo amore, da una figlia illegittima data in adozione a nove mesi e che ha scoperto di esserlo a 10 anni. Lei piccola e rotondetta, una madre alta, mora e snella. E poi in colonia estiva, quando anzichè Provera, cognome del suo babbo adottivo, la chiamarono Comba, cognome del nonno materno, un moderatore valdese di Firenze che non poteva permettersi una nipote illegittima, così la allontanò.

Vivian Lamarque (1946)

A nove mesi la frattura/ la sostituzione il cambio di madre./ Oggi ogni volto ogni affetto/ le sembrano copie. Cerca l'originale/ in ogni cassetto affannosamente (da *Teresino*, Soc. di poesia & Guanda, 1981, Premio Viareggio Opera Prima).

Nella silloge vincitrice Vivian avrebbe voluto parlare solo dei suoi innamoramenti maturi, ma non c'è riuscita. Troppo autobiografica, come lei stessa ammette, nella scrittura si lascia sopraffare, nell'intento di cantare i sentimenti nuovi, dall'istinto di scavare in quelli passati. E scopre, facendocelo scoprire, alcune bellezze dell'età che avanza. Confessa di essersi innamorata a 70 anni, ma a "lui" non l'ha detto, l'ha tenuto per sè. In quel periodo ha cominciato a comporre una miriade di versi, le arrivavano persino di notte e allora si alzava e li appuntava sul telefonino pensando di dedicare un intero libro a questa storia. Poi invece si è resa conto che l'amore da vecchia è un amore più ampio, che riguarda anche piante e animali, cinema e treni. E tanto ancora:

Dopo un po'/ che lo si guarda/ il mare/ può capitare/ di non saper più/ dove guardare/ è tutto uguale./ Ci vorrebbe/ una siepe/ per immaginare.

Con eco leopardiano possiamo affermare che in fondo ciascuno di noi ha bisogno della sua siepe per immaginare l'infinito, per distinguere il qui dal là. Se invece vogliamo parlare dell'amore nella sua forma più comune, "io e l'altro/a", a Vivian Lamarque sono sempre bastati due sorrisi, per innamorarsi. Purtroppo di uomini impossibili, spesso sposati, altrettanto spesso disinteressati, e ogni volta la sofferenza la sovrastava. Però adesso ha capito una cosa, che l'amore da vecchia fa meno male, ed è anche questo un motivo per osservare con affetto una fase della vita da tutti detestata in quanto ti fa sentire fermo, e se guardi avanti vedi la morte, che alla Lamarque non fa paura, piuttosto la stupisce, la sorprende:

Alla sua età/ è normale morire./ Nessuno si meraviglia/ se uno alla sua età / muore./ Nessuno./ Ma lei sì! Lei che sarei io, sì/ Sì, lei si meraviglierà,/ io mi meraviglierò./ Tanto! La poesia e la morte si compenetrano e l'una diventa antidoto contro l'altra, la parola pronta a superare il corpo reduce dagli anni e a farsi cura da condividere attraverso il principio attivo della memoria, nel ricordo di quanti con noi sono stati, ci hanno accompagnati. L'amore da vecchia, che oltre a vincere la prima edizione dello Strega Poesia si è quest'anno aggiudicata il Premio Viareggio-Rèpaci Poesia e il Premio Umberto Saba Poesia, è una silloge di umana sapienza e traboccante tenerezza, una voce sincera che con complicità ci conduce fra gli impervi territori del tempo e della precarietà, quasi costringendo il lettore ad amare la poesia, i versi e a tratti le rime spontanee che lucidamente ricompongono in armonia la diversità delle stagioni della vita, il viaggio immutabile e coerente di ognuno verso il proprio destino. La poesia, già, perchè in fondo tutto da lei dipende. E dalla rosa. *Senza la fine dell'inverno oggi/ questa mosca irrequieta/ che mai si posa. E lei/ cos'ha concluso oggi lei?/ Ha smosso con un legnetto/ la dura terra della rosa, scritto/ comprare concime lavato/un piatto pagato un conto/ raddrizzato un quadro, scritto un verso/ di poesia, sarà poco o qualcosa? Dipenderà dalla poesia e dalla rosa/ – una tra i fogli l'altra tra le foglie –/ se di qualche millimetro col tempo/ cresceranno, o se resteranno lì inerti/ sul foglio e nel caso, senza una nuova/ parola, senza una foglia nuova.*

Maria Rosaria Perilli

Silvio Soldini con Vivian Lamarque in occasione del film-passeggiata "Quattro giorni con Vivian" che il regista ha girato nel 2007 tra i luoghi milanesi cari alla poetessa

Fumetti e Giochi

Bugiardo Bugiardo

Nicola Santagostino

Gli anime sono un medium che spazia attraverso un'ampia gamma di generi e tematiche, ma pochi sono così avvincenti e psicologicamente intensi come *Liar Game* e *Tomodachi Game*. Queste due serie, entrambe create da Shinobu Kaitani, ci catapultano in un mondo di giochi mentali, astuzia e inganni, mettendo in luce il lato oscuro della natura umana. Sotto differenti aspetti questi prodotti risultano assai più interessanti dei più famosi "death game" come *Squid Game* o *Battler Royale*, sia per la capacità di scrittura necessaria a poter mettere in scena la complessità necessaria a portare avanti la storia sia per la feroce critica al denaro, motore iniziale di tutto.

Partiamo un attimo definendo quindi cosa sia un Death Game partendo dai due esempi sopra citati: "Battle Royale" è un romanzo scritto da Koushun Takami e successivamente adattato in un film diretto da Kinji Fukasaku. Questa storia distopica, ambientata in un futuro alternativo, ruota attorno a un governo autoritario giapponese che ha istituito un programma sanguinario noto come il "Programma Battle Royale". In questo programma, una classe di studenti delle scuole superiori viene selezionata casualmente per partecipare a un'atroce competizione. I partecipanti vengono gettati su un'isola deserta, forniti di armi e istruzioni: devono combattersi a morte fino a quando rimane un solo sopravvissuto. Questo viene fatto per terrorizzare la popolazione e sottolineare l'obbedienza al governo. Il protagonista, Shuya Nanahara, cerca disperatamente di proteggere la sua amica Noriko Nakagawa mentre cerca di sopravvivere in questo ambiente brutale. La trama mette in evidenza il caos, la violenza e le decisioni morali difficili che i giovani studenti devono affrontare mentre cercano di sopravvivere al programma.

Squid Game, invece, è una serie TV sudcoreana creata da Hwang Dong-hyuk che ha rapidamente guadagnato fama internazionale per la sua trama avvincente e le profonde tematiche sociali che affronta. La storia segue Seong Gi-hun, un uomo disperato e sommerso dai debiti che viene coinvolto in un enigmatico gioco chiamato *Squid Game*. I partecipanti, tutti in difficili situazioni finanziarie, vengono invitati a unirsi a una competizione mortale che mescola giochi tradizionali coreani con una dose letale di violenza.

Tornando quindi al tema principale, cioè i giochi legati alle menzogne, partiamo da *Liar Game* una serie manga che mette in scena un pericoloso gioco di inganni e manipolazioni psicologiche, dove l'eroina, Nao Kanzaki, si ritrova coinvolta in un misterioso torneo in cui i partecipanti devono imbrogliarsi a vicenda per vincere enormi somme di denaro. Ogni arco narrativo esplora come le persone reagiscono sotto pressione e in situazioni di estrema competizione.

Uno dei temi principali di *Liar Game* è la fiducia, infatti viene messa in discussione la natura umana, mostrando come la paura, l'avidità e il sospetto possano minare la fiducia tra le persone in un susseguirsi di colpi di scena psicologici dove il pubblico si chiede costantemente chi può essere davvero meritevole di fiducia, alla fine l'unica risorsa che permette di vincere davvero al gioco.

I personaggi principali, Nao Kanzaki e Shinichi Akiyama, rappresentano due approcci diversi alla fiducia. Nao è incredibilmente leale e onesta, mentre Akiyama è un genio nel riconoscere i bugiardi. La loro dinamica riflette il conflitto tra la purezza morale e l'ingegno criminale che permea la serie. Questa dualità crea una tensione costante che tiene gli spettatori incollati allo schermo.

Copertina del manga di "The Liar game" con i due protagonisti

La prima stagione di "Tomodachi Game" con il cast dei protagonisti

Invece *Tomodachi Game* tratta di un gioco mortale tra amici, dove le sfide si fanno sempre più pericolose e compromettono le relazioni tra i protagonisti. La serie mette in evidenza il lato oscuro dell'amicizia e la psicologia di gruppo.

"Squid game" con il suo cast iniziale

Un elemento chiave di *Tomodachi Game* è la capacità di evocare empatia nei suoi spettatori, infatti, mentre i personaggi si trovano a compiere azioni disperate per sopravvivere, il pubblico è spesso costretto a chiedersi cosa farebbe al loro posto. Questa connessione emotiva è ciò che tiene gli spettatori incollati allo schermo.

La serie inoltre mette in discussione l'idea tradizionale di amicizia. Gli amici, che dovrebbero essere un sostegno reciproco, diventano nemici in questo gioco brutale, questa trasformazione forza lo spettatore a riflettere sulla fragilità delle relazioni umane e sulla finezza con cui possono cambiare.

Entrambi gli anime affrontano la sfida di bilanciare la morale e l'ambizione. In *Liar Game*, i personaggi devono decidere se imbrogliare gli altri per vincere o se rimanere fedeli ai propri principi, mentre *Tomodachi Game*, d'altra parte, costringe i protagonisti a mettere alla prova l'amicizia e la moralità contro la possibilità di ottenere ricchezza o riscattare debiti.

Questo conflitto morale è un elemento centrale che interessa la psicologia dei personaggi che ci porta a porci domande profonde sulla natura umana, ci costringe a riflettere sulle nostre stesse scelte etiche e su come reagiremmo in situazioni simili.

Il tema dell'ambizione è altrettanto prominente in entrambe le serie: i personaggi sono spinti a mettere da parte la moralità per raggiungere i propri obiettivi, che spesso riguardano il denaro. Questo solleva domande sulle priorità e sui compromessi che le persone sono disposte a fare per realizzare i loro desideri e la lotta tra la moralità e l'ambizione crea tensione e dramma che cattura l'attenzione degli spettatori.

Entrambi gli anime sono maestri nell'arte di creare suspense e le svolte inaspettate e le sorprese psicologiche mantengono costantemente sul filo del rasoio, mentre il susseguirsi di colpi di scena e le situazioni sempre più pericolose aumentano l'attrattiva delle trame e gli spettatori sono costantemente costretti a cercare di anticipare le mosse dei personaggi e a chiedersi chi sopravvivrà alla fine.

Liar Game e *Tomodachi Game* sono quindi un interessante palco dove si mette in scena la tragicommedia della complessità della natura umana attraverso giochi mentali, manipolazioni e sfide morali e sono un esempio straordinario di come l'animazione possa essere utilizzata per esplorare la psicologia umana in modi sorprendenti e coinvolgenti.

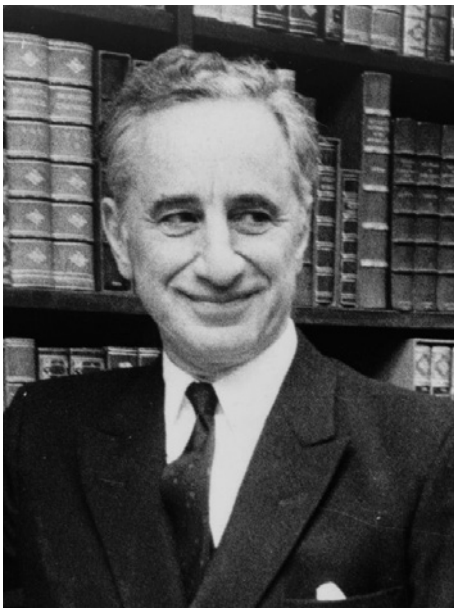
Nicola Santagostino

Ricordo di Elia Kazan nel ventennale della morte

Ma se la radiosa luce che una volta /
tanto brillava negli sguardi è tolta, /
se niente può far che si rinnovi all'erba il suo splendore /
e che riviva il fiore, /
della sorte funesta non ci dorrem /
ma ancor più saldi in petto /
godrem di quel che resta
William Wordswort

Stefano Beccastrini

Elia Kazan, all'anagrafe Elias Kazancıoğlu, era nato nel 1909 a Costantinopoli - all'epoca facente parte dell'impero ottomano - in una famiglia di origini greche. A soli quattro anni si trasferì, con i parenti, in America della cui difficile ma anche esaltante, sempre in crisi ma anche consapevole dei problemi della Modernità, seppe farsi ben presto prima teatrale eppoi cinematografico cantore (lo storico del cinema Renè Predal ha definito la sua capacità registica come in grado di "creare un clima morboso, adatto alle biopsie del corpo e dell'animo"). Seppe trasformare le contraddizioni della società americana in contraddizioni personali, intime, poetiche. Non a caso i suoi interpreti preferiti furono Montgomery Clift, James Dean, Marlon Brando, ossia i volti nuovi di una Hollywood che tentava, con molte difficoltà, a farsi testimone d'una nuova gioventù dolente e ribelle, in cerca di nuove speranze e spesso tristemente delusa, capace di farsi simbolo di un soffrire sociale posto a cavallo tra Marx e Freud. Ha ragione Goffredo Fofi quando scrive: "La sua è forse, con le sue stesse contraddizioni, la più straordinaria biografia artistica del dopoguerra americano". Vent'anni fa, nel settembre del 2003, Elia Kazan morì. L'ultimo riconoscimento l'aveva ottenuto pochi anni prima, nel 1999, quando, presentato da Martin Scorsese e Robert De Niro, l'ormai anziano regista ricevette l'Oscar alla carriera. Non tutti - a causa della viltà dimostrata da Kazan nei primi anni Cinquanta sottomettendosi al maccartismo - si alzarono per applaudirlo. Ed Harris e Nick Nolte, per esempio, restarono seduti, e non fecero nulla per nascondere il loro disappunto. Quella cerimonia dimostrò che le ferite del maccartismo non si erano ancora rimarginate. Contro il riconoscimento a Kazan si schierarono poi anche Rod Steiger e Marlon Brando, che avevano lavorato con lui in *Fronte del porto*. Da allora, l'evento di cui soprattutto si parlò nei necrologi a Kazan dedicati riguardò proprio il suo comportamento, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, di fronte alla Commissione per le attività antiamericane ossia il mai abbastanza famigerato organo, voluto e presieduto dal senatore McCarthy, che investigava sulla presenza e sulle attività dei comunisti, o dei simpatizzanti del comunismo, presenti nelle istituzioni americane (Hollywood compresa). Kazan non soltanto si autodenunciò – confessando le proprie passate idee progressiste (quale intellettuale, durante il roosveltismo, non le aveva?) - ma fece anche i nomi di colleghi cineasti a suo dire attivamente collaboranti con il Partito Comunista americano (così facendone finire in galera, o comunque cadere in disgrazia, un certo numero). Personalmente non ho alcuna simpatia per il maccartismo – dettato da una paranoia anticomunista che nulla ha a che vedere con i principi democratici - però credo che, a venti anni di distanza dalla morte del grande cineasta, sia utile e anzi necessario tornare a parlare di Kazan, e ancor più e con più amore dei suoi film, alcuni dei quali sono bellissimi. Se *Viva Zapata*, 1952 – peraltro connotato da una eccezionale forza epica - e *Fronte del porto/On the Waterfront*, del 1954 - peraltro drammaturgicamente splendido anche grazie a Marlon Brando ed Eve Marie Saint - portano, a livello di sceneggiatura, tracce ideologiche di condanna d'ogni rivoluzione l'uno e di apologetica difesa della delazione l'altro, opere quali *Un volto nella folla* (*A Face in the Crowd*) del 1957, *Fango sulle stelle* (*Wild River*) del 1960, *Splendore nell'erba* (*Splendor in the Grass*) del 1961, *Il ribelle dell'Anatolia* (*America, America*) (1963), *Il compromesso* (*The Arrangement*) (1969) restano indimenticabili, lungimiranti, commoventi fino alle lacrime e ammirevoli fino agli applausi.



Elia Kazan (1909-2003)

"Viva Zapata!" (1952) di Elia Kazan

Qui mi fermo. Lo scopo di questo mio breve testo era soltanto quello di affermare che, nella vita di un artista, non basta che egli si sia reso colpevole di viltà personale e di conformismo sociale per essere condannato all'oblio anche quando si è stati autore del più bel finale di film nella storia del cinema americano. Mi riferisco – ancor più esaltando quel film meraviglioso - alle ultime sequenze di *Splendore nell'erba*, opera che a giudizio di Jacques Lourcelles è non soltanto "uno dei film più importanti di Kazan", ma possiede il finale (ossia l'ultimo incontro tra Natalie Wood e Warren Beatty) "più bello di tutta l'opera di Kazan".

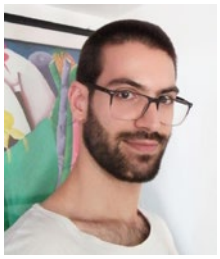
"Fronte del porto" (1954) di Elia Kazan

"Un volto nella folla" (1957) di Elia Kazan

Stefano Beccastrini

Vignette e fotogrammi disegnati

Batman e Figlio: un primo sguardo alla gestione di Grant Morrison del Crociato Incappucciato



Davide Deidda

Farò riferimento per questo articolo alle storie raccolte nel volume *Batman e Figlio* pubblicato da *Eaglemoss Collections* nel 2016 nella collana *Dc Comics - Le grandi Storie dei Supereroi*, contenente i numeri dal 655 al 658, il 664 e il 665 della testata americana *Batman*, pubblicati da settembre 2006 a giugno 2007.

Dopo le due opere dove il Cavaliere Oscuro era protagonista, quali l'iconica *Arkham Asylum* del 1989 e *Gothic* del 1990, e quelle dove invece l'Uomo Pipistrello divideva la scena con altri personaggi, come la sua *JLA*, Grant Morrison decide di cimentarsi in una lunga impresa che lo terrà impegnato per ben 7 anni, dal 2006 al 2013: affrontare la scrittura del personaggio e del mondo di Batman partendo dalle sue radici per lanciarlo nella modernità.

E la modernità, ma anche l'accessibilità, vogliono essere uno dei primi aspetti a trasparire dal primo numero di questa nuova opera, che subito si presenta con tutti i crismi formali e contenutistici del fumetto (per l'epoca) contemporaneo.

Troviamo infatti un soggetto e una sceneggiatura accattivanti e tutto sommato trattenuti e facilmente fruibili per gli standard dello scrittore scozzese; non raramente dedito a storie complesse e rivolte a un pubblico amante del criptico.

Questa premessa però non deve ingannarci di trovarci di fronte a un lavoro monostratificato: già da questo primo numero, al di sotto dello strato più superficiale del racconto, Morrison comincia a seminare dettagli dai plurimi significati e indizi nascosti relativi a sviluppi di trama futuri.

Il disegno è affidato all'abilissimo e qua maturo Andy Kubert, che unisce nella sua sintesi chiaroscurale e nel suo segno la freschezza del segno del nuovo millennio e la classicità dei maestri (uno su tutti il padre Joe Kubert).

La storia di queste prime 6 uscite complessive verte su due filoni principali: il primo riguarda la scoperta per Bruce Wayne (Batman) di avere avuto un figlio da Talia al Ghul, figlia del suo storico nemico Ra's al Ghul; e il suo rapporto del giovane con il padre; il secondo riguarda un mistero da risolvere che parte con alcuni omicidi di prostitute, che vede coinvolta -dal lato del crimine- la polizia di Gotham; e che promette sviluppi solo accennati in questa fase.

Dal punto di vista registico, il team creativo non sbaglia una tavola, mantenendo l'esperienza complessiva sempre coinvolgente.

I momenti di azione, come la concitata scena iniziale con il Joker, si alternano efficacemente a sequenze che raccontano la quotidianità del protagonista; come la tavola che scandisce tramite gli orari in didascalia, lo scorrere del pomeriggio di Bruce a villa Wayne; dove lo vediamo ritratto a letto, dormiente; sulla panca a sollevare un bilanciere, durante uno dei suoi duri allenamenti fisici; a tavola, in attesa della cena portata dal suo fido maggiordomo Alfred; e infine, con un efficace inquadratura sulle mani all'opera, dedito alla manutenzione dei dispositivi elettronici della sua maschera.

Impossibile non menzionare il gioco meta-fumettistico imbastito durante la lunga scena ambientata alla festa di beneficenza "Action for Africa"(nel numero 656); dove una mostra di arte moderna fa da teatro prima all'incontro del nostro con la modella Jezebel Jet poi allo spettacolare combattimento tra Batman e un folto manipolo di ninja modificati dal siero di Man-Bat (una sostanza che trasforma chi la assume in un potente ibrido tra uomo e pipistrello): Morrison si diverte a sfruttare i quadri pop art tratti dai fumetti (omaggio a Lichtenstein, e già meta-fumetto così; con il Fumetto che cita la Pittura citazionista del Fumetto), appesi alle pareti, associando il loro contenuto fumettistico a ciò che avviene nella vignetta del fumetto che leggiamo.

Immagine di copertina di Batman 655 (settembre 2006), realizzata da Andy Kubert e Dave Stewart

Morrison prende in giro i suoi lettori e l'arte moderna tramite le considerazioni di Bruce

All'apparire della sensuale Miss Jet, in un quadro dietro di lei uno sguardo mostra sorpresa e un balloon pensiero recita "Wow!"; a Batman che colpisce con un pugno un Man-Bat, fa da sfondo un'opera ritraente una donna che esclama "Ouch!"; "Just a little closer" recita il ritratto di un bizzarro Topolino cecchino, e davanti a lui Batman estrae la sua pistola spara-rampino per agganciare un ninja, mentre la vignetta successiva esegue uno zoom-in verso l'arma; e segue girando pagina lo sparo, inquadrato davanti a un grande "BLAM" su un pannello.

Ma ne approfitta, Morrison, anche per giocare con altri elementi della mostra; come una teca denominata "Population Explosion", che vediamo prima osservata con attenzione, tra gli altri, dallo stesso Grant Morrison, che fa così un cameo nel suo stesso fumetto; poi distrutta da Batman che ci scaraventa sopra uno dei suoi nemici.

Oppure, utilizza le parole e i pensieri di Bruce per prendere in giro (bonariamente) i lettori stessi delle sue opere, che amano spulciare ogni sua vignetta in cerca del più piccolo significato nascosto (Wayne davanti a una sperimentale scultura: "...qui ci deve essere un messaggio, lo so. Forse se lo guardo per parecchio tempo...") e al contempo criticare una certa arte sperimentale, per poi ribadire, sempre tramite Batman, che "se c'è una cosa che detesto... è l'arte senza contenuto".

Da menzionare obbligatoriamente le bellissime copertine, ad opera sempre di Andy Kubert, coi colori di Stewart e Moose Bauman, con un'ospitata d'onore (e di famiglia!) in quella del numero 664, che vede una collaborazione tra Andy e il padre Joe Kubert.

Uno dei giochi meta-fumettistici contenuti nel n. 656 di Batman (Ottobre 2006)

Davide Deidda

Il Cineforum Orione di Messina e i suoi sessant'anni di attività

Nino Genovese

Breve storia delle Associazioni cinematografiche - «Ho visto con i miei occhi cambiare la faccia di un paese con la nascita di un circolo del cinema, giovani e vecchi si animavano improvvisamente e cominciavano a discutere»: così Cesare Zavattini, nel 1954 quando già presidente FICC.

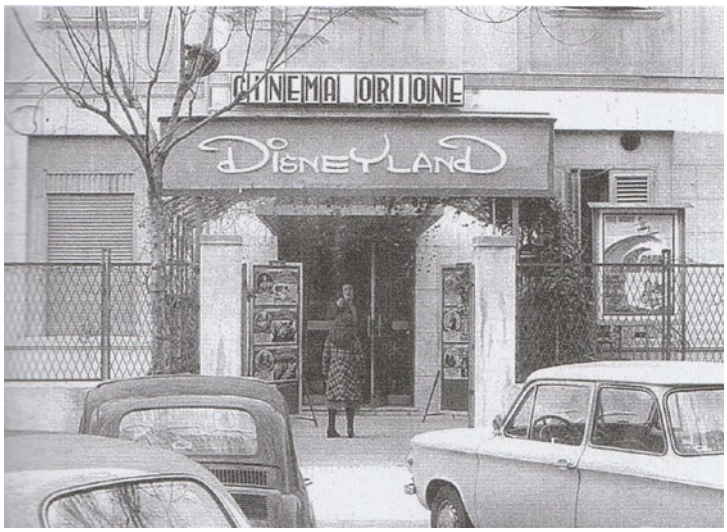
In effetti, la storia dei Cinecircoli coincide praticamente con la storia stessa del cinema.

Se il movimento associazionistico nasce nella Francia del primo dopoguerra, esso si diffonde ben presto in tutta Europa, arrivando – ovviamente – anche in Italia, dove diversi Cinecircoli (anzi, "Cineclub, come allora si chiamavano) nascono ed operano già a partire dal 1926; tra di essi, spiccano i "Cine-GUF", Circoli Universitari emanazioni delle Organizzazioni Culturali Fasciste, che - anche grazie allo sviluppo della cultura cinematografica promosso dalle riviste «Cinema» e «Bianco e Nero» - diventeranno, specie nella seconda metà degli anni Trenta, un prezioso luogo di discussione e sperimentazione. Nel 1947 viene fondata ufficialmente la "Cineteca Italiana", che promuove un Convegno dei Circoli del Cinema, che si svolge a Nervi (10-12 luglio 1947) e stabilisce la costituzione della F.I.C.C. (Federazione Italiana Circoli del Cinema), la quale nasce durante le proiezioni al Lido di Venezia della Mostra Cinematografica, in un Salone della Prefettura, sul Canal Grande, tra il 3 e il 7 settembre 1947: è la prima associazione "nazionale" a costituirsi in Italia, nel rinnovato spirito del dopoguerra, che, però, nel 1951, subirà la scissione dell'ala più moderata, che diede vita alla UICC (Unione Italiana Circoli del Cinema). Nel corso degli anni Cinquanta nascono anche la F.I.C. (Federazione Italiana Cineforum), seguita dal C.S.C. (Centro Studi Cinematografici) e FEDIC.

Subito prima e dopo il Sessantotto, sulla base di una notevole politicizzazione del "fenomeno - cinema", il panorama improvvisamente si anima, tra discussioni, polemiche e diverse tendenze e visioni della realtà cinematografica e del suo rapporto con il "sociale" e con il "politico". L'ala più "moderata" della F.I.C. abbandona l'associazione, accusata di avere assunto posizioni di sinistra troppo esasperate, e fonda il CINIT (Cineforum Italiano); nel 1966 nasce l'UCCA (Unione Circoli Cinematografici ARCI), che costituisce sostanzialmente la risposta della sinistra laica al proliferare dei Circoli cattolici. Negli anni Settanta ed Ottanta la situazione cambia ancor più alla luce del mutato panorama politico, sociale ed economico e della "trasformazione" dell'utilizzo del cinema grazie alla nascita delle televisioni private, delle videocassette e della videoregistrazione "domestica"; ma questa è storia dei nostri giorni, a cui, in epoca ancora più recente, possiamo aggiungere i dvd, le Pay-Tv, lo "streaming", e così via, su cui i Cinecircoli ancora esistenti (il cui numero, purtroppo, continua a diminuire) necessariamente devono fare i conti.

Il Cineforum Orione di Messina

Pur nella sua innegabile dimensione "provinciale", la città di Messina segue sostanzialmente l'evoluzione che abbiamo individuato a livello nazionale; anzi, essa appare sempre abbastanza sensibile nei confronti del cinema e dell'associazionismo. Molto seguiti ed apprezzati sono i "Cine-GUF" degli anni Trenta e davvero numerosi risultano i Cinecircoli che compaiono nel dopoguerra e in tutti gli anni Cinquanta e primi anni Sessanta, anche se essi, per vari motivi, ebbero breve durata: a parte uno, il Cineforum Don Orione, che nasce nel 1963.



Messina. Il cinema Orione durante un ciclo di film dedicato ai ragazzi. Il cinema, non più esistente dal 2000, era annesso all'Istituto Don Orione di Messina, sul Viale San Martino

Saliamo sulla "macchina del tempo" protagonista di tanti film di fantascienza e fermiamola, dunque, al 1963, circondati da una realtà e da un mondo sostanzialmente molto diversi da quelli attuali. In quell'anno avviene la prima programmazione (sia ancora non "ufficiale") del Cineforum Don Orione, presso la sala cinematografica (non più esistente) annessa all'Istituto Don Orione, con il film *Fronte del Porto* di Elia Kazan, con Marlon Brando; tra i fondatori, e Presidente per moltissimi anni, è l'allora giovanissimo Ubaldo Vinci, a cui, nel settembre del 2022, abbiamo voluto conferire la carica (ampiamente meritata) di "Presidente onorario".

Chi scrive aveva allora 15 anni ed era animato (ossessionato?) da un grande amore per il cinema, tanto da raccogliere faticosamente i soldi necessari per sottoscrivere l'abbonamento, divenendo così socio del Cineforum fin dal suo primo anno di vita.

I giovani dei "favolosi" anni Sessanta e Settanta lo vedevano come un punto di riferimento, un'associazione "libera" e "libertaria", in cui si faceva un certo tipo di cinema, senza nessuna preclusione ideologica: in effetti, la matrice "cristiana", che sta alla base della sua fondazione, non ha mai costituito un ostacolo alla libera espressione del proprio pensiero e alle scelte dei programmi, anche alla proposta di film magari considerati "scandalosi", ma sulle cui qualità artistiche e stilistico-espressive ci sarebbe stato poco da obiettare (si pensi ai film di Ingmar Bergman o di Pier Paolo Pasolini; ma sono tantissimi gli altri esempi che potremmo apportare), tanto che, dopo i fermenti innovativi portati dalla Contestazione studentesca del Sessantotto, il Cineforum era da molti considerato quasi un covo di "comunisti"; e vi era stato anche chi, sui manifesti, faceva sparire, cancellandolo, il "Don" della denominazione, con qualche "occhiataccia" da parte del Direttivo dell'Istituto Don Orione (cui il cinema era annesso), che, comunque, ad onor del vero, non ha mai imposto linee di tendenza o, peggio, messo dei veti.

Anch'io sono stato tra quei giovani; anzi, essendo uno di quelli che il Cineforum l'ha visto nascere e l'ha seguito ininterrottamente, collaborandovi in varie occasioni, era quasi "naturale", nella logica conseguenza delle cose, che prima o poi ne

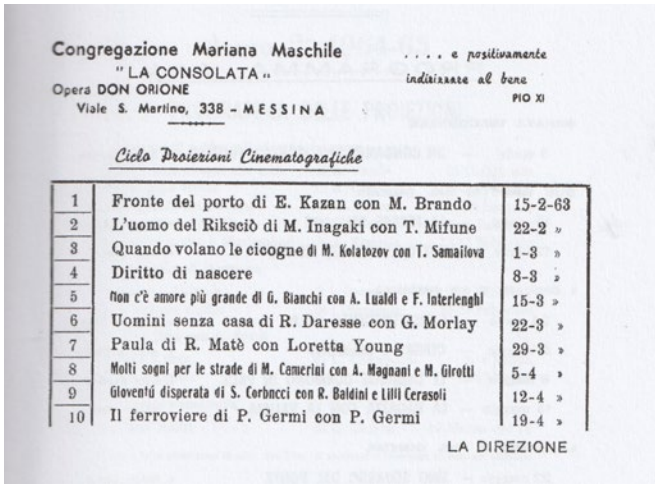
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

divenissi il Presidente.
Ed è stata su mia iniziativa e sua mia precisa richiesta che, di recente, l'Assemblea dei Soci ha approvato il cambio di denominazione da "Cineforum Don Orione" al più semplice "Cineforum Orione": intitolazione che, però, non esclude la figura di don Luigi Orione (nel frattempo, "promosso" a Santo), che tanto si era adoperato a Messina sulle rovine lasciate dal tremendo terremoto del 28 dicembre 1908; non esclude neppure il collegamento con l'Istituto Don Orione presso cui il Circolo è nato; ma li ingloba in un tutt'uno, che comprende, fra l'altro, anche il mitologico gigante cacciatore, assunto in cielo a formare l'omonima costellazione, che – guarda caso – è considerato anche il fondatore di Messina.
Il Cineforum Orione – che, dopo avere aderito prima alla F.I.C. e poi, per molto tempo, al CINIT, fa ora parte della FICC (Federazione Italiana Circoli del Cinema) - festeggia proprio quest'anno sessant'anni di vita, di attività ininterrotta, risultando – tra quelli ancora in attività – uno dei più antichi d'Italia, se non il più antico di tutti!...
Sessant'anni, una vita...
Immagini che si snodano sullo schermo, dibattiti, *referendum*, giornali (aperti anche alla collaborazione dei soci), grandi scoperte, immensi amori e anche qualche abiura. Sessant'anni della vita di un'Associazione, che ancora esiste ed è attiva sul territorio, in cui è stata sempre un punto di riferimento costante: tant'è vero che anche le attuali rassegne di cinema, meritoriamente realizzate da alcuni esercenti cinematografici nel corso ormai di parecchi anni, sono sempre state chiamate (sia pure in modo "improprio") "cineforum". E non è certo casuale!...
Ma anche sessant'anni della nostra vita "personale" e di quella dei nostri "compagni di avventura", con le varie conoscenze, i problemi, gli amori, le relazioni di vario tipo che si sono pian piano dipanati sullo schermo della nostra esistenza, travolti dal tempo che passa inesorabile e trascina tutto nel suo vortice, lasciando solo i ricordi: quelli legati a un film, a una discussione accesa, a un'immagine, un sogno, un'illusione, una presenza importante, mentre nel buio volgi lo sguardo dal bianco lenzuolo al volto di chi ti sta accanto, e magari ti sorride.
Ma "i sogni muoiono all'alba" e i ricordi sbiadiscono, si affievoliscono, a volte ingoiati dal tempo implacabile che, come il Kronos della mitologia greca, divora tutti e tutto, anche la nostra stessa vita, il cui tenue filo la "nera Atropo" può decidere improvvisamente di recidere.
Proprio con l'intento di preservare questa memoria e tramandarla alle future generazioni, in occasione del cinquantenario della nascita del Cineforum, è stato pubblicato un libro, da me scritto dopo lunghe e capillari ricerche, che ricostruisce la storia dell'associazione, aggiungendovi tutti i programmi, le attività collaterali e una Sezione di "Ricordi, memorie e Testimonianze".
Da allora sono trascorsi altri dieci anni, con programmi riteniamo sempre interessanti, incentrati precipuamente su film nuovi, di prima visione (mai arrivati, però, a Messina nella normale "distribuzione"), ma anche film in lingua originale, retrospettive, programmi specifici per ragazzi, ecc.
Ogni stagione del Cineforum, fino a qualche anno fa, si svolgeva a cavallo dei due anni solari; da qualche tempo a questa parte, invece, viene fatta coincidere con l'anno solare, per cui la stagione del Sessantesimo Anniversario coincide con l'intero 2023 (con inizio a gennaio e, dopo la pausa estiva, si concluderà a dicembre, quando – lunedì 11 e giovedì 14 dicembre – verrà presentato il primo film in assoluto del Cineforum, cioè *Fronte del Porto*).
Subito dopo, con il nuovo anno, inizierà la Sessantunesima edizione, cui si sta da tempo lavorando, con l'intento di offrire un programma di alto livello, come tutti quelli che l'hanno preceduto; lo sta facendo il Direttivo (composto dallo scrivente insieme con Maria Galifi, Salvatore Aversa, Angela Paratore, Maurilio Forestieri, Sebiano Chillemi) e – in modo particolare – sta dando il suo fondamentale apporto Francesco Torre, che, fra l'altro, ha anche il compito della gestione e della programmazione "normale" del Cinema Lux, locale storico, da tempo chiuso, che il Cineforum Orione ha "rilevato" e restituito alla città, evidenziando una significativa "inversione di tendenza", in un'epoca in cui i locali cinematografici cadono uno dietro l'altro, come d'autunno cadono le foglie...
Inoltre, mi piace ricordare che il Cineforum Orione non è stato solo cinema, nel senso che, nel corso del tempo, davvero numerose ed importanti sono state anche le varie "attività collaterali": Programmi per ragazzi, Retrospettive, Convegni e Tavole rotonde, Seminari per gli insegnanti, Mostre figurative, Teatro, Musica, Radio, programmi e corsi specifici per le Scuole (che continuano regolarmente), eventi come "Corti da cocktail", "Assaggi di realtà", "La Valigia dei Sogni", la "Targa Di Giacomo", le "Giornate del Cinema dello Stretto", le collaborazioni con la "Rassegna Cinematografica Internazionale di Messina e Taormina" e con la "Settimana del Film-Nuovo", e così via.
Naturalmente, non sono mancati gli "Incontri con gli Autori", che hanno costituito una caratteristica peculiare del Cineforum (che in tutti i primi anni prevedeva anche il famoso / famigerato "dibattito", condotto, alla fine di ogni proiezione, dal compianto Alfonso Moscato); tra questi, citiamo Gian Vittorio Baldi, Paolo e Vittorio Taviani, Fulvio Wetzl, Valeria Vaiano, Mimmo Calopresti, Ferdinando Vicentini Orgnani, Florestano Vancini, Antonietta De Lillo, Egidio Eronico, Aurelio Grimaldi, Francesco

segue a pag. successiva

"Cineforum Don Orione" 1963 .2013 di Nino Genevese



Congregazione Mariana Maschile
" LA CONSOLATA "
Opera DON ORIONE
Viale S. Martino, 338 - MESSINA

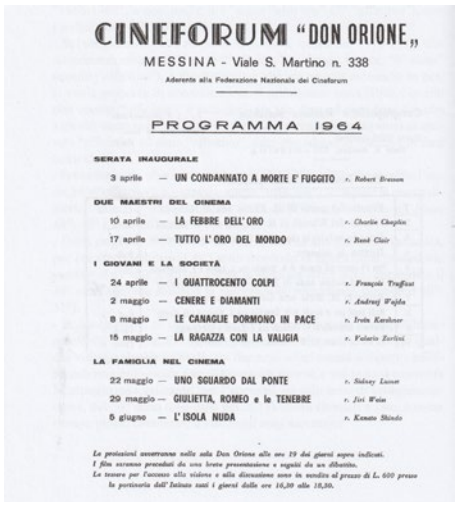
. . . . e positivamente
indirizzate al bene
PIO XI

Ciclo Proierioni Cinematografiche

1	Fronte del porto di E. Kazan con M. Brando	15-2-63
2	L'uomo del Rikscià di M. Inagaki con T. Mifune	22-2 »
3	Quando volano le cicogne di M. Kolatozov con T. Samailova	1-3 »
4	Diritto di nascere	8-3 »
5	Non c'è amore più grande di G. Bianchi con A. Lualdi e F. Interlenghi	15-3 »
6	Uomini senza casa di R. Daresse con G. Morlay	22-3 »
7	Paula di R. Matè con Loretta Young	29-3 »
8	Molti sogni per le strade di M. Camerini con A. Magnani e M. Girotti	5-4 »
9	Giovenú disperata di S. Corbucci con R. Baldini e Lilli Cerasoli	12-4 »
10	Il ferroviere di P. Germi con P. Germi	19-4 »

LA DIREZIONE

Primo programma del Cineforum Don Orione 1963. Primo film proiettato, 15 febbraio, "Fronte del porto" (1954) di Elia Kazan



CINEFORUM "DON ORIONE,,
MESSINA - Viale S. Martino n. 338
Aderente alla Federazione Nazionale dei Cineforum

PROGRAMMA 1964

SERATA INAUGURALE
3 aprile — UN CONDANNATO A MORTE E' FUGGITO *r. Robert Bresson*

DUE MAESTRI DEL CINEMA
10 aprile — LA FEBBRE DELL'ORO *r. Charlie Chaplin*
17 aprile — TUTTO L'ORO DEL MONDO *r. René Clair*

I GIOVANI E LA SOCIETÀ
24 aprile — I QUATTROCENTO COLPI *r. François Truffaut*
2 maggio — CENERE E DIAMANTI *r. Andrzej Wajda*
8 maggio — LE CANAGLIE DORMONO IN PACE *r. Ivan Kavalerov*
15 maggio — LA RAGAZZA CON LA VALIGIA *r. Valerio Zurlini*

LA FAMIGLIA NEL CINEMA
22 maggio — UNO SGUARDO DAL PONTE *r. Sidney Lumet*
29 maggio — GIULIETTA, ROMEO e le TENEBRE *r. Jiri Weiss*
5 giugno — L'ISOLA NUDA *r. Kenzo Shindo*

Le proiezioni avverranno nella sala Don Orione alle ore 19 dei giorni sopra indicati. I film saranno preceduti da una breve presentazione e seguiti da un dibattito. Le tessere per l'accesso alla visione e alla discussione sono in vendita al prezzo di L. 600 presso la portineria dell'Istituto tutti i giorni dalle ore 16,30 alle 18,30.

Secondo programma del Cineforum Don Orione 1964. Inizia il 3 aprile 1964 con "Un condannato a morte è fuggito" (1956) di Robert Bresson

segue da pag. precedente

Calogero, Anne Riitta Ciccone, Francesco Alliata di Villafranca, Peppino Mazzotta, e tanti altri.

Innegabilmente, il cinema sta cambiando profondamente (ma è qualcosa che è sempre avvenuto, ciclicamente) ed il Cineforum deve sapersi adeguare alle mutate, rinnovate esigenze, senza venir meno – ovviamente – ai propri princìpi e ideali, alle finalità e agli obiettivi preposti alla sua nascita, che ne hanno disegnato i contorni in maniera tale da farlo diventare un punto di riferimento significativo, anzi imprescindibile, per la cultura cinematografica e la cultura *toutcourt* nella città di Messina, in modo particolare per tanti giovani (come lo scrivente) che – proprio grazie al Cineforum – si sono accostati a un cinema "diverso" e più "impegnato" dal punto di vista contenutistico, formale, artistico e stilistico-espressivo: tanto da essere considerato il "Cineforum" per antonomasia, per eccellenza.

il Presidente del Cineforum Nino Genovese con Loredana Polizzi e Pino Corallo per la presentazione di una stagione cinematografica dell'associazione con proiezioni all'Apollo.

La targa Il presidente del Cineforum Nino Genovese e Ubaldo Vinci

Lo storica fucina cinematografica

Cineforum Don Orione Ubaldo Vinci nominato presidente onorario

Merito di tutti coloro che vi hanno lavorato con passione e abnegazione, e sempre in modo assolutamente "gratuito" e "disinteressato"; ma anche merito di tutti i Soci, che hanno dato il loro fattivo apporto non solo con la loro "presenza fisica", ma pure con la partecipazione attiva, i consigli, suggerimenti, anche con qualche "critica", ma – in ogni caso – sempre con il loro incoraggiamento e apprezzamento.

L'articolo 3 dell'Atto Costitutivo del Cineforum Don Orione di Messina recita: «L'Associazione ha scopi culturali e si propone la difesa e la diffusione della cultura cinematografica e la conseguente valutazione del fenomeno filmico. Si propone di proiettare, analizzare e discutere i film attraverso la ricerca, la visione e la scoperta dei valori tematici, estetici, etici e sociali».

Crediamo che nessuno possa smentirci se affermiamo che, in effetti, si tratta di un compito impegnativo e di alto livello che il Cineforum Don Orione (ora solo Orione) ha sempre svolto - e continua a svolgere - con competenza e passione.

E, per fortuna, si tratta di un discorso "aperto", che continua...

Nino Genovese

Florestano Vancini e Nino Genovese durante durante la presentazione del film "E ridendo l'uccise" (2005). Cine Savio, 24 novembre 2005

2011. Da sx: Francesco Torre, componente direttivo del Cineforum; Luigi di Gianni, regista, maestro del cinema documentarista; Nino Genovese nell'ambito della manifestazione "Assaggi di realtà". Chiesa di Santa Maria Alemanna

!976. Ubaldo Vinci, presidente all'epoca del Cineforum Don Orione consegna una targa ricordo ai fratelli Taviani durante "L'incontro con l'autore

Gennaio 2023. Conferenza 60^ Stagione del Cineforum Orione al Cinema Lux: Film di qualità per la città di Messina, incontri con gli autori e omaggi ai Maestri del cinema (Da sx Angela Paratore, componente del Direttivo; Francesco Torre, responsabile della programmazione e della gestione del Cinema Lux dove il Cineforum effettua la sua programmazione; Nino Genovese, Presidente del Cineforum; Marco Olivieri, giornalista, direttore della rivista online "TempoStretto")

La Vague e la Nouvelle. Il cinema birbante di Jean Eustache

I film che faccio sono autobiografici come la finzione può essere.
Eustache

Patrizia Salvatori

Il nome di Jean Eustache è tornato prepotentemente alla ribalta in tempi recentissimi grazie al restauro raffinato del suo lavoro più amato e conosciuto *La mamain et la putain*, manifesto nouvelle-vaguista ma anche non soltanto in cui gli echi postsessantottini trovano casa in una Parigi a cielo aperto e bianco e nero quanto basta.

L'atipicità del percorso autoriale di Jean, visibile soprattutto nelle durate anomale dei suoi film, nelle frequenti incursioni documentarie, nei godibili azzardi della narrazione, rendono stravagante ed estremamente particolare il suo cinema trasformando l'amato realismo in derive visive assolutamente inaspettate e poco frequenti; forse sono proprio tutte queste caratteristiche tipiche del suo lavoro, unite alla brevità della sua produzione filmica, a fare di Jean Eustache un protagonista cinematografico meno ri-conosciuto di altri, anche nella stessa sua terra d'origine.

Insieme con i colleghi *in movimento* Maurice Pialat, Jacques Rozier e soprattutto con l'amico Philippe Garrel, Jean ha condiviso la difficoltà di accettare in tutto e per tutto i dogmi della Nouvelle Vague e dunque, nella sua produzione artistica come in quella dell'amico Garrel, Jean ostinatamente ha preferito privilegiare un discorso autoriale dentro il cinema e dentro la vita che ha dato forza e personalità ad ognuno dei suoi lavori non a caso completamente legati alla biografia del loro autore.

Jean Eustache nasce a Pessac, cittadina vicina a Bordeaux, il 30 novembre del 1938, e qui trascorre tutta la sua infanzia con le amorevoli cure della nonna materna Odette a causa del trasferimento della mamma a Narbonne. Soltanto più tardi la raggiunge nella piccola cittadina francese e, costretto poco tempo dopo ad interrompere gli studi, trova lavoro come impiegato in un'impresa del posto. Nel 1957 si trasferisce a Parigi, si impiega come operaio specializzato, riceve la chiamata alle armi ma si rifiuta di partire per l'Algeria e, per ottenere la dispensa, ricorre a drastici gesti di autolesionismo. Sempre in quel periodo conosce la giovane Jeanne Delos con la quale andrà a vivere insieme (nonna compresa) e che sarà madre dei due figli di Jean. All'inizio degli anni '60 coltiva la grande passione per il cinema trascorrendo le sue giornate tra la Cinèmatèque e lo studio Parnasse; grazie a queste frequentazioni in poco tempo entra in contatto con la redazione dei *Cahiers du Cinèma* e con alcuni artisti chiave del nascente nuovocCinema francese. E dunque qui incontra Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Paul Vecchiali, Jean-Luis Comolli e Pierre Cottrell che, nonostante alcune divergenze di natura caratteriale, diverrà uno dei suoi amici più grandi nonchè produttore di alcuni suoi film. Dopo aver presenziato alle riprese de *La fornaia di Monceau* di Eric Rohmer nel 1963 , decide di passare dietro la macchina da presa girando il suo primo cortometraggio con una pellicola regalatagli da Paul Vecchiali, anche protagonista di questo piccolo lavoro per lungo tempo inedito. Presto termina la sua opera prima, il mediometraggio girato nello stesso anno *Les mauvaises frequentations*, breve film costato pochissimo, simile nella struttura ai primi *Racconti morali* di Eric Rohmer seppure privo della leggerezza malinconica tipica, per esempio, di Jean Renoir e del gruppo dei Cahiers e piuttosto caratterizzata da uno spirito teppistico/anarchico nei confronti del mondo piccolo borghese dell'epoca. Di lì a poco Eustache si proverà in esperienze di montaggio per altri autori del periodo. Dopo la separazione da Jeanne, torna a Narbonne e gira *Le Père Noel a les yeux bleus* realizzato grazie al sostegno di Jean-Luc Godard che gli procura la pellicola, con protagonista l'iconico interprete della Novelle Vague Jean-Pierre Lèaud. Seguiranno due documentari e un lungometraggio di lunghezza sostenuta, *Numèro Zèro*, nel quale la nonna materna racconta in macchina la storia della propria vita.

Di stanza a Parigi, Jean frequenta in quel periodo amici "marsigliesi" con i quali vive scorribande notturne nei locali di Saint-Germain des Près, dando vita ad un recupero delle atmosfere dandiste con le quali sarà da allora identificato e che troverà una rispondente e veritiera rappresentazione cinematografica nella costruzione del personaggio di Alexandre, il protagonista efficace de *La mamain et la putain*, il suo film più celebre girato nel 1972 e presentato a Cannes tra apprezzamenti, premi e critiche puntute. La pellicola è un lungo dètour di ben tre ore e mezza dedicata al concetto di vuoto dei sentimenti ed alla inefficacia della parola e volge lo sguardo ad una morale che si manifesta attraverso i corpi e non attraverso i discorsi o le azioni, producendo un'implosione dei sentimenti di natura autobiografica (sottolineata dalla presenza nella pellicola di Francoise Lebrun, all'epoca compagna di Jean e corpo del desiderio nel film). Nel 1974 iniziano le riprese di *Mes petites amoreuses* che grazie al buon successo della *Mamain et la putain* può essere girato con maggiore tranquillità economica. Tuttavia il film sarà un fallimento ignorato persino dalla critica, nonostante sia la sua opera più misteriosa ed affascinante, capace di raccontare come poche altre il mondo dell'adolescenza. Seguiranno, a causa dell'insuccesso inaspettato, tre anni di inattività

Jean Eustache (1938 – 1981)

interrotta soltanto nel 1977 con il film *Une sale histoire* con Jean Douchet e Michel Lonsdale. All'inizio degli anni '80 gira i suoi ultimi tre cortometraggi per la televisione francese.

In agosto, durante un soggiorno in Grecia, cade da una terrazza e si rompe una gamba. Rimpatriato dall'ambasciata francese, viene sottoposto ad un delicato intervento chirurgico che infatti, a causa della necessaria ricostruzione dell'osso, lo costringe ad una invalidità permanente. Da quel momento Eustache trascorre il resto dei suoi giorni in casa, tentando di proseguire il lavoro intellettuale attraverso la scrittura di progetti per lo più cinematografici, purtroppo mai realizzati.

A inizio di novembre del 1981 si toglie la vita con una rivoltellata al cuore nel suo appartamento di Rue Nollet.

In un'intervista del 1974 sulla ragione che lo ha spinto a fare cinema, Jean risponderà: *"A vent'anni ho riflettuto per circa due ore. Non rifletto sovente, ma quella volta ho davvero riflettuto molto a fondo. Mi sono chiesto: cosa sarà della mia vita? Ho due figli, guadagno trentamila vecchi franchi al mese, lavoro cinquanta ore alla settimana, vivo in una casa popolare. Ho molta paura che la mia vita sia triste, che somigli alle caricature delle vite povere che vedo intorno a me. Ho avuto il terrore che la mia vita assomigliasse a quelle caricature. Non posso essere nè scrittore, nè pittore, nè musicista. Rimane il più facile, il cinema. Passerò tutte le sere, tutti i sabati e tutte le domeniche, tutto il mio tempo libero al cinema. Non penserò a nient'altro che a questo per non pensare al lavoro stupido che faccio. In due ore, in una città, ho preso la decisione di lasciarmi divorare da una passione. E mentre riflettevo mi sono fatto richiamare dal mio caporeparto."*

"La maman et la putain" (1973) di Jean Eustache

Eustache come Vigo, i due grandi Jean più indipendenti e sfrontati che la Storia del Cinema ricordi!

Patrizia Salvatori

Il cinema al Polo. Quando fantasia e natura si incontrano

Leonardo Dini

Uno dei luoghi di cinema più difficili e più spettacolari è rappresentato da Artide ed Antartide. Le regioni ghiacciate prossime a Polo nord e sud sono infatti oggetto di numerose scene e sequenze cinematografiche a carattere documentaristico, dall'alto o diretto, girato nella zona più esterna delle regioni polari o più spesso nel caso dei film, con uno scenario dei ghiacci ricostruito in zone simili e prossime, come Canada, Alaska, Groenlandia, Norvegia o ricreato negli studi cinematografici, di volta in volta. Le zone polari sono un set naturale straordinario e unico sul pianeta. Data la complessità delle riprese in un clima spesso ostile e impervio sono ancora pochi i film girati in parte nelle regioni dei Poli e tuttora è quasi impossibile realizzare un intero film in Artide e Antartide, nelle regioni Polari a nord e sud del pianeta. Alcuni titoli di film ambientati in Artide: *Base artica Zebra*, *Daikaijū Gamera*, *Greenland*, *The Midnight sky*, *Polar Express*, La *tenda rossa*, *Uomini contro l'Artide*. Curiosamente sono state girate nelle regioni Polari alcune sequenze di film con tematiche molto lontane dall'Artide, come *Il Dottor Stranamore* di Kubrick, *Insomnia*, *Il senso di Smilla per la neve*. In Antartide invece sono stati ambientati dei film come *Antarctica*, e come *La Cosa da un altro mondo* e *La cosa* e il remake successivo del film, e *Alien vs Predator*. Sempre in Antartide sono state girate sequenze di film come *9 Songs* di Michael Winterbottom che alternano singolarmente scene di amore a scene di ghiacci e esplorazioni antartiche, un unicum registico che sviluppa un doppio registro narrativo alternato, dove il protagonista rievoca nella sua esplorazione dell'Antartide la vicenda amorosa vissuta. In Groenlandia è stato realizzato il film *La casa rossa*, del 2021, film documentario italo tedesco diretto da Francesco Catarinolo che racconta la esperienza dell'esploratore Robert Peroni, Sudtirolese. Anche il film Greenland, del 2020 si riferisce alla Groenlandia ma si tratta di un film thriller basato sugli effetti speciali che valuta la Groenlandia come unica via di scampo durante una glaciazione del pianeta causata da meteoriti. La Groenlandia diviene anche col Polo sede di rifugi segreti anti meteorite nella fantasia degli sceneggiatori. In assoluto uno dei film più interessanti e riusciti con sequenze girate in zone Polari in questo caso presso il Polo Sud è *Antarctica*, dal titolo originale in giapponese *Nankyoku Monogatari* di Koreyoshi Kurahara, film del 1983, con un soggetto scritto da Toshirô Ishido e da Koreyoshi Kurahara. Il film è noto inoltre per la valida colonna sonora scritta dal musicista Vangelis, tanto famosa da essere successivamente usata in film documentari naturalistici. La storia parla di 15 cani da slitta che nel 1956, accompagnarono 11 scienziati nipponici alla stazione di ricerca Showa, del Polo Sud. Gli scienziati rimasero isolati al Polo a causa del ghiaccio e del maltempo e furono bloccati al Polo sud per molti mesi. Nel 1958 si cercò di recuperarli attraverso una nave rompighiaccio, il salvataggio fu risolutivo ma lasciò al Polo i cani da slitta, isolati a loro volta. Nel 1959 con una ulteriore missione polare furono recuperati soltanto due cani superstiti: Taro e Jiro, sopravvissuti. L'avventura di esploratori e cani divenne così epica che tuttora alla Torre di Tokyo esiste un

monumento ai cani di quella missione polare. Un altro film che narra una vicenda epica e che fu oggetto anche di film sequel collegati era *La Tenda* rossa del 1969, di Michail Kalatozov, che narra la vicenda accaduta nel primo 1900, del viaggio e tentativo di esplorazione del Polo Nord da parte del generale Italiano Umberto Nobile, rimasto bloccato al Polo e salvato da una spedizione di salvataggio guidata da Roald Amudsen. Di tutt'altro genere invece il film *Base Artica Zebra*, del 1968, del regista John Sturges, dal romanzo omonimo di Alistair MacLean e ambientato durante la guerra fredda. Molti anni prima, nel 1951 un film americano di Christian Nyby, in realtà il film era interamente attribuibile a una suggestione creativa di Howard Hawks, ci riferiamo a *La cosa da un altro mondo*, raffigurava il Polo per trattare con un'ambientazione originale, il tema fantascientifico degli Ufo. Tuttavia le sue scene nell'Artide sono in realtà girate prosaicamente in Montana negli Stati Uniti e non effettivamente sul luogo. All'epoca era talmente remoto e difficile da immaginare il clima dei ghiacci antartici da ispirare proprio dei film di fantascienza. Addirittura inedite sono rimaste invece alcune delle sequenze supplementari girate durante il cinematografico effetto di sorvolo al Polo per le riprese del film di Kubrick *Il Dottor Stranamore.*

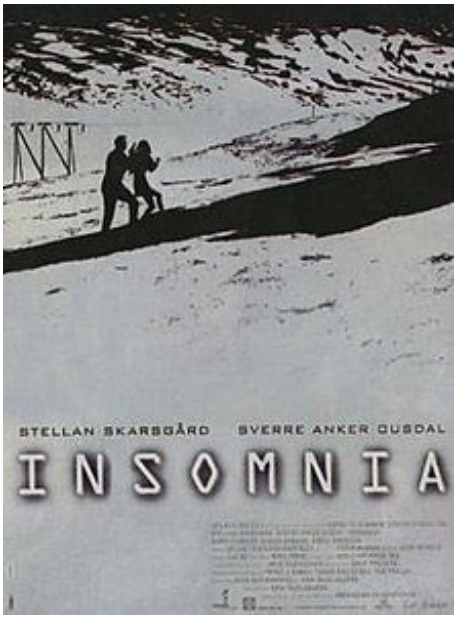
Il film *Insomnia*, uscito nel 1997, opera dell'autore norvegese Swjoldbjerg è invece ambientato a Tromsø e girato nella zona artica norvegese. Tale film ha avuto un noto remake nel 2002, con l'opera omonima, creata da Cristopher Nolan, interpretata da Robin Williams e girata in Alaska.

Altro film con ambientazione polare artica è *Polar Express*, di Robert Zemeckis, con Tom Hanks, l'opera propone una descrizione favolistica del Polo, essenzialmente basata sugli effetti speciali e robotici. Storia drammatica invece quella de *Il senso di Smilla per la neve*, di Billie August, ove si narrano le vicissitudini di Smilla, nata in Groenlandia e che lavora a Copenaghen. Nel cast Julia Ormand e Vanessa Redgrave. Tra i documentari realizzati in Artide va ricordato *Uomini contro l'Artide (Men* against the *Arctic)* di Winston Hibler (1955), che meritò l'Oscar al miglior cortometraggio documentario nel 1956. L'opera racconta per immagini la storia della conquista umana dell'Artide

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e della progressiva esplorazione fino alla creazione della base aerea Thule e della stazione meteo Alert: la base Thule è una enclave statunitense ad Avannaata in Groenlandia del Nord e si trova a 1118 km dal Circolo Polare Artico e a 1524 km a sud del Polo Nord. La base Alert è invece a 817 km dal Polo. Allo stesso periodo appartiene il fillm del 1965 *Daikaijū Gamera*, un capolavoro del cinema giapponese anni '60 per gli effetti speciali ante litteram, nella parte iniziale vi si descrive il sorvolo del Polo da parte di aerei misteriosi che si scontrano causando indirettamente la rinascita della tartaruga mitologica di Atlantide detta Gamera. In epoca distante e successiva ruota intorno al Polo la vicenda del film *La Cosa* di John Carpenter, noto horror fantascientifico del 1982, la storia narrata descrive una sostanza vivente, resuscitata dalle radiazioni nucleari, dai ghiacciai Polari. Si ispira al racconto *La cosa, Who goes there*, del 1938, di John W. Campbell, libro che ispirò anche il film, di



"Il senso di Smilla per la neve" (1997) di Bille August

"La cosa da un altro mondo" (1951) di Christian Nyby

"Alien vs. Predator" (2004) di Paul W.S. Anderson

"The Midnight Sky" (2020) di George Clooney

fatto realizzato da Howard Hawks, dal titolo *La cosa da un altro mondo*, del 1951, citato in precedenza in questo articolo. Nel 2011 si realizza l'omonimo e terzo film remake *La cosa*, di Matthijs Van Hejningen, questo ultimo film, per un curioso paradosso spaziotemporale di fantascienza costituisce il prequel del film di Carpenter del 1982 ed è ambientato nel 1982, tre giorni prima della data descritta come incipit nella sceneggiatura del film di Carpenter. Al 1999 risale *White Out*, con Kate Beckinsale, il film di Dominique Sensa, girato in Canada ma riferito all'Antartide. Protagonista della trama una poliziotta che è sceriffo in una base Antartica. Singolarmente il film rimasto inedito per anni fu tuttavia distribuito soltanto nel 2009. Nel 2004 esce un ulteriore film che cita l'Antartide, *Alien vs. Predator*, del 2004, di Paul W.S. Anderson, l'opera parla dell'isola di Bouvetøya, o di Bouvet, una isola deserta vulcanica subartartica, divenuta una Dipendenza Antartica Norvegese nel 1930. Tra i film sul tema polare in epoca recente spicca *The Midnight Sky*, del 2020, film di science fiction drammatica, con sceneggiatura di Mark L. Smith, e con una singolare regia di un George Clooney, in versione ambientalista alla Di Caprio. Clooney ne è anche interprete. Nel film, che la sceneggiatura situa in una prospettiva futuristica nel 2049, la zona Polare è la unica zona superstite a una catastrofe globale e uno scienziato sopravvissuto deve avvisare del disastro alcuni astronauti. Questo film è stato girato in parte anche in Finlandia.

I Poli Nord e Sud sono, in conclusione, insieme ai deserti, la zona meno terrestre del Pianeta Terra, quella più simile agli scenari naturali di altri pianeti o appunto a scenari da fantascienza di glaciazioni, e sono appunto con i deserti, la zona in assoluto meno popolata e esplorata del pianeta, quindi sono luogo filmico per definizione, dove fantasia e realtà trovano una sintesi nella natura del pianeta.

Leonardo Dini

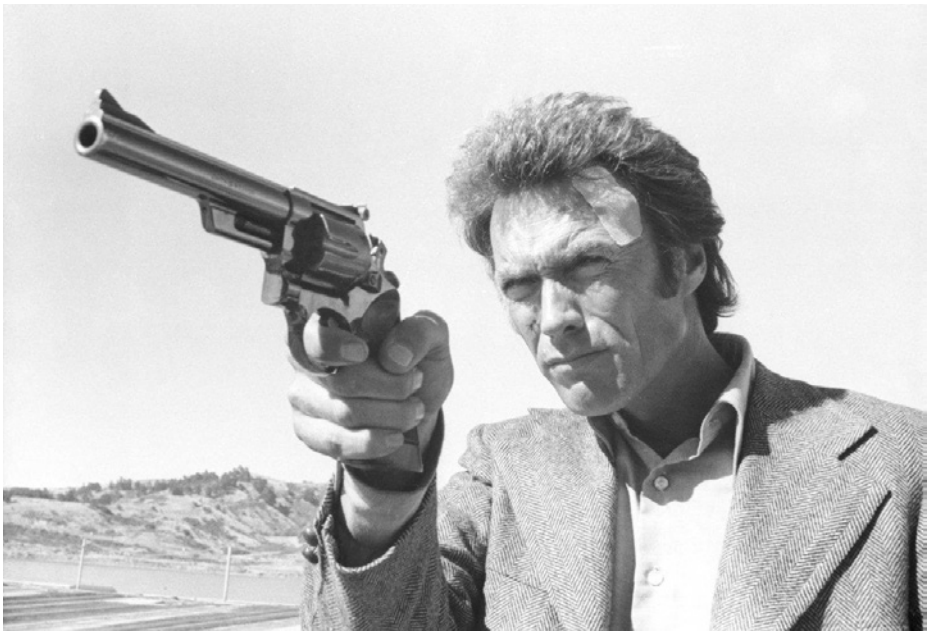
Accadde 50 anni fa. 1973 - 2023 #9

Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan. Ogni uomo dovrebbe conoscere i propri limiti

Giunto al secondo episodio della serie, l'ispettore Callaghan questa volta deve vedersela con quattro poliziotti che hanno deciso di farsi giustizia da soli

Lorenzo Pierazzi

Siamo nel 1973 e per Clint Eastwood l'annata non si è aperta nel migliore dei modi. Dopo il promettente esordio di *Brivido nella notte* ed il successivo *Lo straniero senza nome*, la sua terza regia di *Breezy* non mantiene le aspettative. Insomma, è un vero e proprio insuccesso tanto che il suo impegno dietro la macchina da presa sembra subire una brusca battuta d'arresto. Allo stesso tempo, in giro si sentono troppe voci che lo definiscono eccessivamente sensibile nei confronti della destra politica, con atteggiamenti addirittura fascisti. Per riscattarsi, Clint ha quindi bisogno di limitarsi ad una prova d'attore che si lascia dirigere, di affidarsi ad un personaggio collaudato e di avvalersi di una sceneggiatura dove emerga il suo senso dello Stato. Nasce così l'idea di dare un seguito al primo *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo!* che soltanto due anni prima, diretto dall'inossidabile Don Siegel, era stato campione d'incassi nelle sale americane. L'operazione richiede una precisione chirurgica: Clint si riavvicina alla Warner mentre alla regia chiama Ted Post che gli garantisce mano ferma e una certa malleabilità nei confronti delle sue idee di regia (Post si lamenterà poi di essere stato più volte scavalcato dall'ingombrante attore). A questo punto non rimane che decidere a chi affidare la scrittura del film. E qui l'azzardo (vincente) sarà ingaggiare John Milius e Michael Cimino, un emergente e un esordiente. E se il primo ha già all'attivo lo script di *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* di Sydney Pollack e *L'uomo dai sette capestri* di John Houston (prima di lavorare per Steven Spielberg in *1941 – Allarme a Hollywood* e soprattutto *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola), il regista de *Il cacciatore* è un quasi debuttante. Alle spalle, infatti, Cimino ha soltanto la direzione di spot pubblicitari e una sola sceneggiatura, *Silent Running*, che sarà portata sullo schermo da Douglas Trumbull (a sua volta sceneggiatore di *2001: Odissea nello spazio*) nell'omonimo film di fantascienza. Il frutto della collaborazione tra Eastwood, Post, Milius e Cimino permetterà di realizzare la pellicola *Magnum Force* che esce alla fine del 1973 appena in tempo per riempire i cinema americani nelle fredde serate invernali tra Natale e Capodanno. Di lì a poco inizierà a girare i cinema di tutto il mondo, uscendo l'anno successivo anche in Italia con il titolo *Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan*.



Dirty Harry, tra il western e le grandi regie

Nel corso della sua infinita carriera Clint Eastwood ha attraversato varie fasi. Tra queste, assume un rilievo particolare quella caratterizzata dall'aver indossato i panni dell'ispettore Callaghan (in originale Callahan). Dopo qualche brillante comparsata, il suo volto era divenuto celebre in tutto il mondo grazie agli *spaghetti-western* di Sergio Leone. Uno strepitoso sodalizio, del quale facevano parte integrante anche Ennio Morricone e le sue colonne sonore, che crea il mito dell'attore inespressivo, in grado di recitare (come raccontava spesso Sergio Leone tra il serio e il faceto) con sole due espressioni del volto, "con" e "senza" il cappello. Il personaggio di Dirty Harry (Harry, la carogna) rappresenta per Clint Eastwood il primo salto di qualità. Pur impugnando sempre una pistola, quelle movenze al ralenti del pistolero del West compiono uno scarto in avanti. Anche metaforicamente si toglie definitivamente il famoso cappello e le pellicole danno maggior risalto al tratteggiare i personaggi interpretati. La critica ancora una volta però rimane sempre un po' tiepida nei suoi confronti. Ci vorranno le successive prove d'attore, quelle per intenderci del calibro di *Fuga da Alcatraz*, perché Clint Eastwood possa essere consacrato come interprete di qualità. L'ulteriore definitiva consacrazione avverrà con il passaggio dietro la macchina da presa. Per un attore che davanti all'obiettivo non aveva certo brillato per espressività, dedicarsi alla regia sembrava sinceramente un azzardo. Ed, invece, in oltre cinquant'anni di produzioni Clint Eastwood ci ha regalato una seconda parte della sua

attività costellata di capolavori indimenticabili come *Gli spietati*, *Million Dollar Baby*, *Mystic River*, *American Sniper* e, pensiero condiviso con molti, soprattutto *Gran Torino*. Intanto, con il passare degli anni, la senilità lo ha portato ad affrontare racconti sempre più intimi, prediligendo ritratti di singoli uomini che, famosi o sconosciuti, avevano comunque segnato profondamente le loro esistenze e quelle di chi li aveva incontrati. Il tutto, dal già citato *Brivido nella notte* del 1971 fino alla più recente regia di *Cry Macho* girato alla venerabile

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

età di 90 anni. L'Academy lo ha ripagato assegnandogli ben cinque premi Oscar: miglior film e miglior regia nel 1993 per *Gli spietati*, premio Oscar alla memoria di Irving G. Thalberg nel 1995, miglior film e miglior regia nel 2005 per *Million Dollar Baby*.

La saga Dirty Harry

Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan è il secondo episodio di una saga che comprende in tutto cinque titoli. Già detto di *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo!*, il terzo capitolo sarà *Cielo di piombo, ispettore Callaghan* per la regia di James Fargo, uscito nelle sale nel 1976. Seguiranno *Coraggio... fatti ammazzare* nel 1983 per la regia dello stesso Clint Eastwood ed infine *Scommessa con la morte* ultimo capitolo del 1988 affidato alla regia di Buddy van Horn. Come accaduto per altri personaggi simili, l'ispettore Callaghan ha sempre avuto il volto dello stesso attore, in questo caso proprio Clint Eastwood.

Trama

Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan vede Dirty Harry alle prese con un manipolo di poliziotti che hanno formato uno squadrone della morte che si è preso la briga di eliminare i gangster e i malavitosi della città attraverso esecuzioni sommarie a sangue freddo. I quattro agenti prestano servizio come motociclisti della stradale e sono appena usciti dalla scuola di polizia. Sono tiratori scelti eccezionali, tanto che uno di loro, per la prima volta, toglierà a Callaghan lo scettro di miglior cecchino del dipartimento. Il passaggio più difficile, ma anche quello che più denota la correttezza di Callaghan, è quando i giovani leoni propongono al vecchio eroe di passare dalla loro parte per unire le forze nel combattere i criminali. L'ispettore rifiuterà e per tutta risposta subirà un attentato che metterà a repentaglio la sua incolumità fisica. Tra sparatorie, festini a base di sesso e droga, malviventi e poliziotti senza scrupoli, il momento più inquietante della pellicola è quello dove si scopre la collusione del diretto superiore di Callaghan con i giustizieri che costringerà l'ispettore a combattere da solo contro tutti, poliziotti e malavitosi. Lo scontro finale sarà inevitabile ed avverrà nell'affascinante *location* della ex USS Rabaul, una portaerei abbandonata ed attraccata nel porto di San Francisco. Sarà la sparatoria conclusiva dove Callaghan, a mani nude, avrà la meglio sul suo capo e sui tiratori scelti ultra equipaggiati. Sconfitta l'incoscienza dei suoi nemici, *con* e *senza* divisa, a Callaghan non resterà che constatare sconsolato che per evitare che siffatte tragedie accadano "ogni uomo dovrebbe avere coscienza dei propri limiti".

Scelte di regia

Senza entrare nel merito di quanta farina del sacco di Ted Post ci sia nelle scelte registiche e quanto Clint Eastwood abbia imposto le sue idee, *Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan* si apre con i titoli di testa che scorrono sull'inquadratura di una pistola in primo piano, la famosa 44 Magnum della Smith and Wesson, impugnata dalla mano di Dirty Harry. Terminato lo

scorrere dei nomi, la pistola, inquadrata all'inizio di lato e su sfondo rosso, viene armata e puntata idealmente in faccia allo spettatore. Una voce ci chiede sarcasticamente che cosa proviamo nel vederci puntare una pistola in faccia dopodiché viene esploso nei nostri confronti un colpo. Si tratta di un *incipit* molto crudo che inevitabilmente ci riporta alla mente il bandito de *La grande rapina al treno* di Edwin S. Porter del 1903 artefice dello stesso gesto, rafforzato in quel caso dall'azzardo di guardare impudicamente verso la macchina da presa. Superato lo shock iniziale, ben pre-

sto le immagini ci introducono al cuore della vicenda. Un influente sindacalista, reo di aver massacrato la famiglia di un suo rivale, invece che essere condannato all'ergastolo viene assolto. Bravi avvocati e una corte compiacente hanno sicuramente impedito che la giustizia potesse avere il proprio corso. È in questa terra di nessuno che si inseriscono i poliziotti giustizieri. Lasciato il palazzo del tribunale tra ali di folla inferocita, l'auto del sindacalista viene avvicinata da uno zelante poliziotto della stradale, viene fatta svoltare in una via secondaria e, mentre l'autista e i passeggeri sono impegnati nel cercare i documenti da mostrare, il poliziotto esplode una raffica di colpi di pistola al volto che provocheranno la morte istantanea dei quattro sindacalisti. È l'inizio di una partita a scacchi tra Callaghan e i suoi stessi colleghi, con "tutti che sparano a tutti" e con, ancora una volta, un'incetta di cadaveri disseminati sull'asfalto delle strade o all'interno di lussuose automobili. All'epoca di *Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan*, Clint Eastwood aveva 43 anni ed era all'apice della sua carriera e della sua prestanza fisica. In mezzo a tanti loschi figuri goffi e maldestri, regge anche il confronto con i quattro superpoliziotti, presentandosi sempre sulla scena del delitto inforcando un paio di occhiali da sole alla moda, ciuffo ribelle spettinato dal vento, basette rigorosamente vintage, giacca e cravatta d'epoca, ma soprattutto quell'andatura dinoccolata e sicura che lo pone sempre al centro dell'attenzione. Invidiato dai colleghi e ammirato dalle donne. Tra l'altro, la pellicola è la prima volta in cui una donna orientale ha una relazione con l'integerrimo ispettore che, ricordiamo, sappiamo essere vedovo, ma sempre innamorato (la foto della coppia sul comodino della camera dice molto). Allo stesso tempo, un'altra prima volta è rappresentata dal suo collega di colore, una figura *politically correct* anche perché decisamente paziente e destinata a sopportare il presunto cinismo di Callaghan e a durare più dei precedenti partner (cosa che non accadrà per la sua prematura scomparsa per le conseguenze di un attentato dinamitardo). Il film, nel complesso, non risparmia sangue a volontà che imbratta i vestiti delle vittime ma anche scene che esplicitano senza veli il degrado di una società opulenta dominata dall'uso smodato di droghe e da rapporti di coppia occasionali e superficiali. La macchina da presa non disdegna inquadrature che trasmettono uno spiccato senso di straniamento, soprattutto mostrandoci i protagonisti ripresi dal basso in alto o viceversa, a significare, a seconda dei casi, la loro forza o la loro impotenza nei confronti di una vicenda così indecifrabile. Il successo della pellicola è da ricercarsi anche nella presenza di tanti caratteristi del cinema americano, tra i quali ci piace ricordare David Soul, qui giovane e cattivissimo poliziotto-giustiziere ma noto al grande pubblico per la fortunatissima serie televisiva *Starsky e Hutch* che sarebbe stata trasmessa due anni dopo dove, al contrario, interpretava un poliziotto deciso ma umano sempre in giro con il fido compare Starsky a bordo di una fiammante Gran Torino (piacevole coincidenza!).

Epilogo

La rinnovata fiducia artistica che *Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan* trasmise a Clint Eastwood, fu sicuramente decisiva per convincere l'attore a finanziare ed interpretare l'anno successivo *Una calibro 20 per lo specialista*, esordio alla regia di Michael Cimino. La novità sarà rappresentata dalla presenza del promettente Jeff Bridges. La continuità dall'ennesima pistola protagonista.

Lorenzo Pierazzi

Festival

La XIX edizione del Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime parla al femminile

Catello Masullo

Curiosità giornalistica: la XIX edizione del Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime, la manifestazione organizzata dall'associazione culturale Cinecircolo Romano, che dal 2 al 4 ottobre ha animato il Cinema Caravaggio di Roma, ha visto la straordinaria assegnazione di ben 12 dei 18 premi ad artiste di sesso femminile: un record, per una volta le donne battono gli uomini 12 a 6.

Il Cinema italiano degli esordi si conferma di grandissima vitalità. Ed anche di alta qualità. Rispetto a 20 anni fa, quando il Festival effettuava la selezione tra 20/25 opere prime distribuite nell'anno solare precedente la manifestazione, si è elevato sia il numero, che oramai sfiora le 60 opere prime all'anno, sia il livello cinematografico. Il film che ha conseguito il maggior numero dei voti del pubblico (adulti più studenti del Progetto di Educazione al Cinema d'Autore, che vedono i film in matinèe), ed al quale è andato il Premio Cinema Giovane 2023 propriamente detto, è stato *Settembre* di Giulia Steigerwalt, una commedia romantica originale e mai banale nel linguaggio. Densa di trovate geniali, di garbo, di sentimento, di ironia, di poesia, di snodi narrativi non scontati. Che sa toccare le corde dell'anima. Con una direzione di gran livello degli attori, che riesce ad ottenere da Barbara Ronchi una prova attoriale superlativa, di sottrazione, di mirabile linguaggio del corpo e degli occhi, da Fabrizio Bentivoglio una interpretazione dolente e disincantata. L'opera preferita dagli studenti, *Il Legionario* di Hleb Papou, è un film potente, un cazzotto nello stomaco che dura un'ora e mezza e ti attacca alla poltrona. Travolgente, sempre "vero", ti immerge nel mondo delle lotte tra poveri, tra emarginati, tra ultimi. Profonda l'analisi sociologica. Grandi interpreti, grande regia, grande cinema. Il Premio della critica, nonchè la Menzione Speciale della Giuria del Festival, è andato a *Piccolo Corpo* di Laura Samani, un film che lascerà il segno, un film poetico e radicale come non si vedeva da tempo, che ha i toni drammatici della favola umana e del miracolo laico. Una parabola della determinazione femminile ad ogni costo. Una sorta di prolungamento della fatica della gestazione e del dolore del travaglio. Con momenti di grande visionarietà. La menzione Speciale della Giuria della Critica è stata attribuita a *Una Femmina* di Francesco Costabile, in cui potente simbolo del riscatto di donne costrette ad una sottomissione atavica, brutale e belluina, è lo sguardo fiero, intriso di odio e di disprezzo, della splendida giovane protagonista, la sorprendente esordiente Lina Siciliano. Virtuosistiche le messe a fuoco parziali, che danno spazio all'inconscio ed alla memoria traumatica ed al risveglio della memoria stessa, e le sonorità, che raccontano le atmosfere di oppressione di un sistema tribale fondato su un concetto tossico di famiglia, che viene scardinato dalla ribellione femminile, una rivoluzione globale e archetipica, simbolo ed omaggio a tutte le donne ribelli del mondo. Mirabile la regia, capace di generare un corto circuito tra il corpo dell'attore, inteso come prima forma di espressione, ed il suo vissuto. Menzione Speciale della Giuria del Festival anche ad *Amanda* di Carolina Cavalli. Un film ironico, sarcastico, corrosivo, ma anche favolistico. Una sorta di festival delle famiglie disfunzionali, in cui la protagonista Amanda è l'esemplificazione di come può essere una disfunzionale creativa. Straordinaria la direzione degli attori, che produce una grande interpretazione di Benedetta Porcaroli che impersonifica talmente bene il personaggio scostante, ribelle, misantropo, sgradevole ed antipatico, da entrare in ossimorico rapporto empatico con il pubblico, che non può evitare di simpatizzare per lei. Molto bene anche la direzione di tutti gli altri interpreti, su tutti una sempre impeccabile Giovanna Mezzogiorno. Gli altri riconoscimenti della Giuria sono andati agli altri film selezionati. *Piano Piano*, di Nicola Prosatore, un film che si impone per la vivida e convincente rappresentazione di un mondo di brutale emarginazione nel quale i ragazzini non hanno altro modello educativo che la scuola di una degradante malavita. Un mondo di assoluta precarietà, denunciata dalla potente metafora del viadotto incombente che prelude alla demolizione delle abitazioni dei protagonisti. Un mondo dal quale la adolescente Anna prova ad evadere con la immaginazione, con l'arte della musica. E con l'ingresso in un opposto universo di fiaba surreale, cui si accede da un buco nel muro, sorta di porta magica. Un romanzo di formazione spietato e delicato al contempo. Con teneri risvolti romantici. Osservato con un occhio attento ed originale, sincero ed onesto. Di eccellente confezione e sapiente direzione di attori alle loro migliori interpretazioni di sempre. Gli altri riconoscimenti della Giuria sono andati agli altri pregevoli film selezionati. *Un Mondo in più*, di Luigi Pane, affronta temi sensibili, quali la lotta tra poveri emarginati, quali sono gli abitanti delle periferie urbane e gli immigrati, il bullismo, la violenza, la malavita organizzata, il contrasto dicotomico tra la bellezza della cultura e la bruttezza del degrado. Anche la costruzione drammaturgica è convincente, con un sapiente dosaggio degli indizi che portano verso un non banale colpo di scena finale. E con il progressivo disvelamento di uno degli omaggi alla grandezza del Pasolini pensatore, più belli e riusciti che abbiamo visto nel cinema degli ultimi anni. *Io Sono Vera*, di Beniamino Catena è una straordinaria fiaba fantascientifica, intrisa di realismo magico. Un film ambizioso ed originale, che affronta i temi alti dell'anima e dell'ignoto, del vuoto quantistico e della metempsicosi. Lo fa con iperrealistica dolcezza e con struggente poesia. Con location suggestive, come il deserto dell'Atacama e sonorità surreali, che partono da quelle etniche, rielaborate dal gruppo Marlene Kuntz. *Marcel!*, di Jasmine Trinca è un film fuori dagli schemi, originale e coraggioso. Rarefatto, intimistico, poetico, dolente, allegorico, autoriale, asciutto, austero, ma anche visionario. E, infine, *Koza Nostra*, di Giovanni Dota, un esordio alla regia fulminante, con un film che vince e convince, diverte e interessa. E, soprattutto, sorprende, con un miracoloso equilibrio tra storia seria e storia comica, all'interno delle stesse scene.

Foto di gruppo di tutti i premiati della XIX edizione del Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime, 2023

Catello Masullo

www.cinecircoloromano.it

***Diari di Cineclub** Media Partner*

Festival

41. ValdarnoCinema Film Festival. Premio Diari di Cineclub

San Giovanni Valdarno (Ar) 3--7 Ottobre 2023

Il sogno di Samira di Nino Tropiano (2022) vince il Premio ***Diari di Cineclub*** al 41. ValdarnoCinema

La giuria di qualità del Premio ***Diari di Cineclub*** – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, composta da Alessandra Guarino, Laura Giordani, Toni Verona, dopo aver visionato e discusso le 19 opere messe a disposizione dalla Direzione Artistica, si è riunita online e ha deciso di attribuire il Premio ***Diari di Cineclub*** a:

Il sogno di Samira
di Nino Tropiano (2022) Italia

"Per l'autenticità, l'emozione e la poesia con cui ricostruisce il racconto del lungo e coraggioso percorso di formazione intrapreso dall'adolescente Samira, nella dimenticata povera terra di Zanzibar, verso scelte di progressiva autonomia che la condurranno a superare la propria iniziale condizione di svantaggio, sia sociale che familiare e a scegliere di trasferirsi in città per poter continuare a studiare. Nel mostrarci la consapevolezza delle difficoltà che incontra e nel raccontare il dialogo con la famiglia e con i suoi insegnanti, il film restituisce interamente il coraggio, la determinazione, la creatività e l'energia che consentiranno a Samira di raggiungere il suo sogno, di laurearsi e di realizzarsi nella sua vita adulta come insegnante".
Alessandra Guarino (Roma), Laura Giordani (Roma), Toni Verona (Modena)

Da sx: Luigi Nepi, Nino Tropiamo, Angelo Tantaro, Marco Luceri

Il premio è stato consegnato dal direttore di ***Diari di Cineclub*** Angelo Tantaro e ritirato dal regista Nino Tropiano. Cinema Teatro Masaccio di San Giovanni Valdarno 7 ottobre 2023.

Da sx: Nino Tropiano, Angelo Tantaro. (foto di Filippo Romanelli)

Festival

8. Babel Film Festival. Premio Diari di Cineclub

Cagliari 3--7 Ottobre 2023

Cuncursu internatzionale pro su tzinema de sas minorias linguisticas

For Justice di Elif Yiğit, Turchia (2022) vince il premio ***Diari di Cineclub*** all'8. Babel Film Festival

La giuria di qualità del Premio ***Diari di Cineclub*** – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, composta da giurati del Cineclub Roma:
Alba Paolini, Yala Iachini, Massimo Pellegrinotti, Sara Santucci, Vincenzo Rosace, Tonino Mannella, Cristina Schirru, Francesco Ronchi Vannucchi, Fabio Massimo Penna, Massimo Dionisi, Angelo Tantaro, si è riunita il 15 settembre ore 20.30 presso la sede del Cineclub di Via Marco Decumio e dopo aver visionato e discusso le 6 opere messe a disposizione dalla Direzione Artistica di Babel, ha deciso di attribuire il Premio ***Diari di Cineclub*** a:

For Justice
Elif Yiğit (2022) Turchia

"L'autrice mostra il punto di vista di una madre ferma nella ritualità del dolore per la morte dei suoi figli. I gesti, i silenzi e gli sguardi vengono cristallizzati e sospesi in uno stato di non-tempo. I luoghi sono invece ben chiari: il tribunale, la casa, il cimitero e l'ospedale. Passaggi di una vita fermati nella tragedia dell'ingiustizia che colpisce la Turchia e chi si oppone ai regimi".
Il premio è stato consegnato il 7 ottobre, al Teatro Doglio di Cagliari, durante la cerimonia della premiazione dell'ottavo festival della produzione cinematografica sulle minoranze, soprattutto quelle linguistiche, organizzato dalla Società Umanitaria – Cineteca Sarda con l'associazione Babel e Terra de Punt.

Si ringraziano i Direttori Artistici Antonello Zanda, Tore Cubeddu, Paolo Carboni e tutti i membri dell'organizzazione del Babel Film Festival.

Great Freedom (2021) di Sebastian Meise

L'omosessualità nella Germania nazista

Claudio Cherin

Per alcuni la liberazione dai lager nazisti significa un nuovo doloroso inizio, per altri significa soltanto passare per un luogo, come possono essere i bagni di una qualche stazione e, infine, la prigione.

Questo succede nel film *Great freedom* di Sebastian Meise, autore di indagini sulla pedofilia, con *Stillleben* e il documentario *Outing* che racconta le vite di quattro uomini – Hans Hoffmann (Franz Rogowski), Viktor (Georg Friedrich), Leo (Anton von Lucke) e Oskar (Thomas Prenn) – nella Germania del 1949, prima liberati e poi di nuovo condannati per il paragrafo 175 del codice penale tedesco, in base al quale l'omosessualità è considerata un crimine.

Great Freedom comincia con la proiezione di alcune immagini sgranate e bruciacchiate in un simil 35mm che ritrae alcuni atti sessuali di giovani omosessuali all'interno dei bagni pubblici di una stazione.

Hans Hoffmann si guadagna da vivere così. Vive in un non-luogo, perché, come si viene a sapere, poi, è stato internato nei campi forse proprio per la sua omosessualità e forse perché ebreo (non si dice in modo esplicito). Il suo dramma non è il ricordo del campo né l'omosessualità, semmai l'esser emarginato: il vivere di poco e ai margini. Un po' come accade agli ebrei raccontati da Edgar Hilsenrath nel romanzo *Notte* (Voland Editore, 2018): vivono di niente passando da un luogo all'altro nel ghetto, prima che inizino le deportazioni.

Catturato durante una retata della polizia, Hans ammette la sua 'colpa' al processo.

Nella Germania del tempo non solo si filmavano di nascosto i rapporti omosessuali, ponendo cineprese in luoghi celati e strategici, ma li si analizzavano pubblicamente nel corso di processi pubblici estenuanti, profondamente discriminatori e con lo scopo di far provare la vergogna più profonda nell'imputato, per aver espresso la propria sessualità.

Hans ammette la sua colpa più perché non ha nulla da perdere, che per altro. O forse perché è stanco di trovarsi a racimolare qualche spicciolo e a vivere nei margini. Così la sua vita rinizia in un luogo che non è, poi, molto diverso dal campo in cui è stato.

Tra castighi atroci, silenzi estranianti, relazioni fuggevoli, celle che cambiano a seconda della gravità delle punizioni, il detenuto Hans stringe l'unica relazione stabile che gli viene concessa dalla vita con il suo compagno di cella, Viktor (Georg Friedrich), che supera i livori e il disprezzo iniziale.

Hans, amaramente, si inserisce bene all'interno di un istituto penitenziario che è un non luogo sicuro, fatto di pareti grige, bianche e nere, camere oscure, luoghi desolati e spazi cavernosi e labirintici che tutto appaiono fuorché scenografie cinematografiche.

La drammaticità della detenzione è fatta di silenzi, sguardi e occhi, e Franz Rogowski (il nazista di *Freaks Out* e Waldlan in *La vita nascosta-Hidden Life*, e il soldato bielloruso di *Disco boy*) regala una performance incisiva ed emotiva, di grande impatto scenico grazie anche alla fotografia di Crystel Fournier (premiato agli EFA) capace di spaccare in due il piano visivo, invitando lo spettatore a scoprire nuovi significati oltre i corpi, oltre le sbarre, oltre il bordo del visibile.

Sebastian Meise lavora sui corpi e sui volti degli individui che racconta tramite primi e primissimi piani, per avvicinare lo spettatore alla loro sofferenza psicologica e al loro logoramento emotivo, alle volte, come se volesse violare e cancellare lo spazio di comfort tra lo spettatore e la storia. I frammenti d'intimità non li rappresenta con la stessa forza. Basti pensare al rapporto sessuale consumato nel buio di una cella pubblica flebilmente illuminata e frequentata dai ribelli e riottosi delle regole carcerarie dove Hans e Leo vengono rinchiusi. Un rapporto sessuale protetto e celato soltanto da un paio di coperte, che Meise filma a distanza.

Questo il regista lo fa per accentuare il contrasto tra regia intimista ed emotiva e il carattere invece brutale, esplicito e violento delle riprese senz'altro illegali operate dalla polizia tedesca del tempo, quelle che Meise utilizza come apertura del film, nel corso dei titoli di testa, estremamente vicine ai corpi, agli organi sessuali e ai gesti. Ma anche alle accuse.

Negli anni sessanta Hans può finalmente uscire. Può godersi la libertà che gli è dovuta. E che non ha potuto vivere. Sappiamo poco di lui, della sua storia. Ma per Hans non sembra esserci la possibilità di essere libero. Di vivere in un non-luogo. Il campo di concentramento, prima, il paragrafo 175, poi, non gli permette altro che di avere quella che si potrebbe definire come 'la paura del cielo' (titolo di un libro della scrittrice svizzera Fleur Jaeggy).

Una volta uscito, infatti, Hans pur vivendo una vita normale capisce che non può essere altro che un estraneo nella vita 'di fuori', che forse ha sognato e agognato per anni. Una sera, in un locale gay con un'insegna rossa al neon, che dà il titolo al film, Hans non può far altro che muoversi guardingo e sperso, osservando momenti di sessualità tra cieca oscurità e sprazzi di luce pur sempre tenui, che Meise filma con la camera a mano pur di restare su, e dentro, Hans.

Uscito, prende una pietra e rompe una vetrina, l'allarme scatta e lui aspetta. Aspetta la polizia che giunga.

In Germania il Paragrafo 175 rimane in vigore dal 15 maggio 1871 al 10 marzo 1994.

Claudio Cherin

Audrey Hepburn – Protagonista di sogni nelle trame del reale

Carmen De Stasio

Si vestì di professionalità e ci si trovò comoda. È questa riflessione che in un flash mi soggiunge nel ripensare Audrey Hepburn. Una figura quasi eburnea, di aspetto gentile e di puntualità. In quell'abito di eleganza profonda si ravvisano le cromie di una vita dedicata a tanto, a sè, agli altri, in una sorta di meta-filantropia che rigenera con un pensiero sempre incline alla memoria a distanza di trent'anni dalla sua scomparsa. E recitando con l'intensità di uno dei suoi ultimi coinvolgimenti cinematografici, vive in un *Per sempre* che la trattiene nel ricordo senza mai averla persa di vista. Senza che mai anche una sola pellicola che l'abbia vista protagonista sia scalfita da una boriosa dimenticanza intenta a favorire copie evanescenti.

Orbene, riprendendo *il metodo* quale *messaggio* – dal titolo dell'opera omonima di P. Grosswiler – nel caso di Audrey Hepburn il metodo insiste sui solchi segnati da un meta-messaggio: se, infatti, trasferiamo in *metodo* il suo stile, riscontreremo quel che non solo un individuo intraprende nell'agire (in questo caso sul set), ma anche la pienezza di mondi vissuti, di tappe cruciali, di assenze e di desiderabilità, di aspettative, quanto di timori. Insomma, tutti quegli elementi che danno vita a una tipologia particolare di linguaggio identitario. Ed esattamente l'articolazione complessiva del linguaggio interpretativo della Hepburn a dare valorialità di tutte le esperienze, esperienze gravide e che ella mantiene dentro di sè, spendendosi e, pertanto, risultando credibile fino al tramonto, passando dalla professionista da Oscar alla professionista Ambasciatrice dell'UNICEF.

Un'ètoile: il nome racchiuso in un vocabolario francese dà significazione alla leggerezza, all'armonia, a un equilibrio che compare a dar tono tra le arti. Su un altro fronte è la star raggiante che nella cinematografia richiama lo scenario sognato quale unica prerogativa disponibile al pubblico. Un pubblico a sua volta sognante, malgrado sia versato a confidare nella tonicità di una pronuncia assai difficile da disporre in avvicinamento. Tra ètoile e star, Audrey Hepburn vive il privilegio di una posizione mediale di molteplicità. Intera e compatta delle sue esistenze, nell'urgenza di concimare un'aspettativa che prende il via fin dall'esordio su un palcoscenico esistenziale confortevole di agio e di amore, presto dilaniato dall'abbandono della famiglia da parte del padre, per poi interpretarsi lungo le tratte di un viaggio per sfuggire alla persecuzione nazista, nella perentorietà di un passaggio dal sole all'oscurità e poi alla luce, dall'agio agli stenti e di nuovo nella luminescenza artificiale dei riflettori. Laddove è ètoile e star.

Integrata nei tanti risvolti, la Hepburn pare scoprirsi nelle veritiere interpretazioni; un'interpretazione decisa e una, indiscutibile, per ciascuna personalità nell'interezza della storia in progressione. Ed è una storia che prende configurazione nelle movenze eclettiche di principessa in *Vacanze romane*, di moderna Cenerentola in *Sabrina*, e poi, ancora, tra le numerose performances, di Cenerentola danzante al fianco di Fred Astaire, di suor Lucia in *Storia di una monaca*, di Lady Marian, di angelo in *Per sempre*. Interprete per sempre di un attivismo che, a un certo punto della vita, la conduce lontano dai set cinematografici. Sognante e poi distratta dalle impervie e ciottolose vie dell'esistenza. Un guado dopo l'altro e, intanto, Audrey diventa espressione di una traiettoria storica, per certi aspetti, e attraverso la quale è possibile ripercorrere un tratto provvido di situazioni tutte racchiuse in un periodo in cui la storia del Novecento ambisce a fertilizzare solchi nemmeno lontanamente prospettabili nell'entità disarmante di un progresso da coniugare attraverso la lente magica di innovazioni tecnologiche, declinate a dare un volto nuovo anche all'arte cinematografica. Pensiamo all'attrice e, simultaneamente, la storia trascorsa prende vita: Audrey Hepburn sollecita a pensare la storia prima della propria storia personale, che sa di unione densa prima del tempo e che le comporta la sazietà al pari di un'epoca che si affaccia a tradursi in realtà, laddove il sogno prende la forma della verificabilità e dell'attualizzazione.

"Sciarada" (1963)) di Stanley Donen

"...e tutti risero" (1981) di Peter Bogdanovich

Da quel fronte, gli spettatori nella frontalità si ritrovano catapultati in un'altra epoca, malgrado pochi anni (una manciata appena) seguono il normale percorso della Hepburn da infante a giovinetta e a signorinetta e donna, in una sequenza che segna la varietà di snodi cruciali. In un certo senso, è possibile ritenere la sincronità e la diacronia come segnali di tempi che avvengono all'interno e all'esterno di sè e che nella convergenza, quanto nella dilatazione, combinano intimità storica e intimità etica, insieme a un'intimità del tutto personale, nell'atto di sporgersi all'esterno attraverso la cura dei dettagli che rimandano alla centralità dell'individuo in una sollecitazione collettiva inimitabile. E il solco è in una disciplina che probabilmente il tempo vissuto – nel quale l'interezza talora si disgrega per le vicende inattese – comporta la personalità identitaria dentro e fuori della Hepburn, agente sulla scena con un'integralità composta. Due le porzioni che affiorano a decifrare il contesto, talora l'una lasciando spazio all'altra, altre volte emergendo entrambe in una diatesi coordinata e avulsa da inibizioni che possano condurre ad artificio estemporaneo.

Audrey Hepburn (1929 - 1993)

In questo quadro, la carriera di Audrey Hepburn (insieme a colleghe del calibro di Glenda Jackson, Vanessa Redgrave, Anna Magnani e altre figure internazionali, refrattarie a concludersi nella determinazione nervosa dei tempi di azione) si conferma nella traiettoria di un dentro esponenziale espresso in un significante grafico corrispondente. Quel che ne risulta combina il lungo suono di colori distinguibili, ciascuno per un tratto di vita intima e scenica, ciascuno rammemorato per proprie dinamiche, intero e senza stridori, senza soffermarsi su caustiche sovrapposizioni che preludano all'iconicità di un monolite insondabile. Così la configurazione dinamica di Audrey Hepburn si allunga ad indossare, con un tratto di eleganza ultra-tempica, un lessico apicale senza confronto. Il rimando è a una personalità capace di farsi filtro di maniere sobrie e prive di forzature, nelle quali le tante esistenze – coinvolte in un unico risvolto verbale segreto – rimediano una ricchezza che attraversa la scena e ivi resta con una misura priva di esitazioni e, soprattutto, senza mai attendere a una conquista pari a un'inattendibile utopia.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero: Inatteso e inattendibile nella dinamica dei tempi cinematografici*

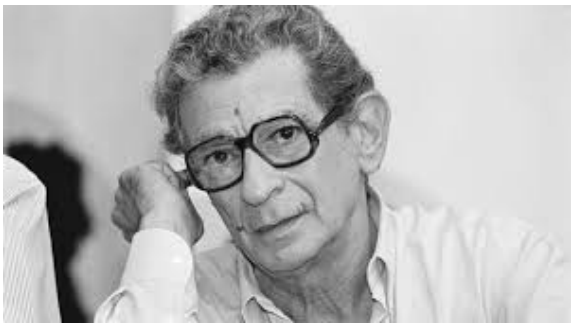
Youssef Chahine, il regista arabo che dialogava con l'occidente

Moriva quindici anni fa a Il Cairo il cineasta egiziano noto per il sodalizio con Omar Sharif e per il film *Il destino*, premiato a Cannes

Giovanni Verga

Qualcuno lo ricorda perchè fu il regista che lanciò nel cinema il grande Omar Sharif, con cui ebbe un importante sodalizio artistico. Ma l'egiziano Youssef Chahine nato ad Alessandria d'Egitto nel 1926, e morto nel 2008 a Il Cairo, è stato probabilmente il maggiore cineasta del primo dopoguerra del Medio Oriente. A quindici anni dalla sua morte, il suo messaggio di dialogo tra culture sempre più distanti, quella araba e quella occidentale, è più che mai attuale. Ebbe molti contatti infatti con cineasti francesi, italiani e americani, e fu apprezzato e riconosciuto dentro e fuori dai confini della sua patria, compresi i maggiori festival internazionali, da Cannes, a Berlino, a Venezia e Locarno. Cresciuto in una famiglia agiata ed educato all'occidentale, lasciò il suo Paese a poco più di vent'anni per andare a studiare cinema in America, alla *Pasadena Play House*, mirando alla vicina Los Angeles, ma non riuscì mai ad arrivare ad Hollywood. Tornato in patria, lavorò con l'operatore italiano Alvise Orfanelli, considerato uno dei pionieri del cinema egiziano, e con il documentarista Gianni Vernuccio. Fu proprio Orfanelli ad offrirgli la possibilità di debuttare dietro la macchina da presa con un film autobiografico, una sorta di favola urbana, una commedia familiare tra sogno e realtà, *Baba Amin* (1950), che gli aprì la strada dei festival e di nuovi finanziamenti e collaborazioni. Oltre a Orfanelli, che ebbe a fianco in diversi altri film, collaborò con lo scrittore Premio Nobel Nagib Mahfuz, suo assiduo sceneggiatore, e con Omar Sharif: lo scoprì nel 1954, dandogli la parte di protagonista in un dramma d'amore e riscatto sociale ambientato nella arretrata realtà rurale del suo Paese, e nei due film seguenti, prima che spiccasse il volo nel firmamento del cinema con *Lawrence d'Arabia* e *Il Dottor Zivago*. Ma Chahine doveva ancora raggiungere il culmine della sua carriera unica di testimone e cronista di cinquant'anni di trasformazioni della sua terra attraverso i canoni dei generi del cinema classico. Nel 1958 gira i suoi due film più rappresentativi, *Stazione centrale* e *Jamila l'algerina*, che dà inizio alla sua collaborazione con Mahfuz. *Stazione centrale*, per molti il suo capolavoro, è un dramma corale in cui vengono messi in primo piano personaggi solitamente lasciati ai margini della società e dalle sue relative narrazioni. Lo zoppo Kinawi, interpretato dallo stesso Chahine , che comparirà come attore anche in altri suoi film, la giovane venditrice di limonate Hanima e il facchino Abu Serib si trovano a vivere un'esistenza clandestina in uno spazio ristretto, dove le tensioni e il disagio crescono sempre più fino a sfociare nel dramma. Il realismo della vicenda, che prende spunto dalla quotidianità della vita de Il Cairo che ebbe proprio in Mahfuz il suo massimo cantore, si accompagna a una messinscena che prende a prestito i canoni del melodramma e le atmosfere rarefatte del noir europeo ed americano. Negli anni Sessanta Chahine continuò il suo viaggio poetico e politico con un cinema dal respiro sempre più ampio che spaziava nei temi e nell'elaborazione stilistica, da *Saladino* (1963) in cui si rievocava la vita del sultano d'Egitto e Siria nel periodo delle Crociate, alla descrizione del lavoro per la costruzione della diga di Assuan in *La gente e il Nilo* (1968), prima coproduzione tra Egitto e Unione Sovietica, mal visto dal premier Nasser. *Il passero* (1973) è invece una profonda riflessione sulla guerra dei Sei giorni arabo-israeliana, in cui lo sguardo del regista si sofferma soprattutto sulle responsabilità e sugli errori proprio del governo di Nasser, al punto che il film ebbe non pochi problemi di censura e fu fatto uscire soltanto nel periodo religioso del Ramadan, quando era consentita una sola proiezione al giorno. Forse per le noie e gli attriti continui con il governo, Chahine decise di tornare a temi più intimisti e personali, con i primi due capitoli di una trilogia autobiografica che aveva per protagonista un giovane di Alessandria appassionato di cinema che negli anni della guerra metteva in scena degli spettacoli, e poi decideva di partire per l'America a studiare cinema (*Alessandria, perchè?*, 1978, Orso d'argento a Berlino), cioè lui stesso. Chahine non si stancò mai di sperimentare e soprattutto di frequentare i generi classici, passando dalla commedia e dal racconto sociale all'affresco storico, con vari film in costume di cui resta fondamentale la ricostruzione della campagna di Napoleone in Egitto, *Adieu Bonaparte* (1984), raccontata fuori dagli stereotipi della propaganda coloniale attraverso gli occhi di un generale e scienziato italiano. Ma è negli anni Novanta che Chahine arrivò alla grande notorietà e alla consacrazione con *Il destino* (1997), premiato a Cannes con il Premio speciale per il 50° anniversario del festival: il film ripercorre con accenti da musical alcune fasi della vita del filosofo musulmano Averroè nell'Islam del XII secolo. La scelta di Chahine di questo soggetto arrivò negli anni in cui stava esplodendo il fenomeno del fondamentalismo, con l'intento di lanciare un ponte tra due culture ormai arrivate allo scontro e alla contrapposizione totale. L'antefatto: nel dodicesimo secolo, nel territorio della Linguadoca, un filosofo viene bruciato sul rogo, accusato di eresia. A Cordova, nella Spagna musulmana, nello stesso periodo, il califfo Al Mansour, per soddisfare le richieste dei gruppi fondamentalisti, ordina che tutti i lavori del filosofo Averroè vengano dati alle fiamme. I discepoli di Averroè, insieme ai suoi familiari, decidono allora di copiare i manoscritti per portarli in salvo fuori dal Paese. Il califfo Al Mansour ha due figli: uno si fa convincere e va con i fondamentalisti, l'altro, più tenace, resiste, ritrova infine il fratello e lo schiaffeggia adirato. Intanto, a corte, Averroè e il califfo hanno forti scontri e il grande filosofo è tentato di bruciare in proprio i libri scritti. Il califfo ordina il divieto di insegnamento ad Averroè e si prepara allo scontro con lo sceicco Riad, suo rivale. Con lo sceicco c'è il figlio più piccolo che potrebbe uccidere il padre ma al momento decisivo ritorna in sè e rinsavisce. Una certa tranquillità sembra tornare a corte, e il califfo decide di riabilitare Averroè. I soldati corrono ad avvertirlo prima di partire per la battaglia. Averroè ringrazia e getta l'ultimo suo libro sul rogo, dicendo: *"Il pensiero ha le ali, nessuno può arrestarne il volo"*.

Giovanni Verga



Youssef Chahine (1926 - 2008)

"Djamila l'Algèrienne - Jamila l'algerina" (1958)

"Bab Al-Hadid – Stazione centrale" (1958)

Fotografare i fotografi

Steve McCurry: la voce iconografica della fotografia

Moreno Diana

Maggio 1947, New York: il celebre fotografo Robert Capa si trova ad un tavolo del ristorante MoMa nella città americana. Insieme a lui ci sono i reporter David Seymour, George Rodger, Henri Carter-Bresson e gli amici e colleghi William e Rita Vandiver e Maria Eisner. Tutti sono concordi nel non accettare che le foto dei reporter che lavorano per le agenzie dell'epoca, una volta pubblicate, diventino di proprietà della testata giornalistica, senza nessun tipo di riconoscimento per l'autore degli scatti. Si pensò, quindi, di fondare una società cooperativa che raggruppasse e tutelasse i migliori fotoreporter del mondo e che fosse riconosciuto a livello mondiale il diritto d'autore. Nasce così la *Magnum Photos* dal nome dello champagne ordinato per il pranzo, agenzia che ha cambiato e fissato i canoni della fotografia di reportage del '900.

Oggi la Magnum conta circa una settantina di fotoreporter tra i più famosi del mondo e dal 1986 ne fa parte anche Steve McCurry, considerato come una delle voci più autorevoli della fotografia contemporanea.

Nato a Philadelphia nel 1950, studia fotografia all'università della sua città e per mantenersi agli studi lavora come cuoco nelle cucine di mezzo mondo. Viaggiare e fotografare sono sempre state le sue passioni, ma la svolta della sua carriera avviene nel 1979, quando entra nelle zone afghane qualche mese prima dell'invasione russa. I suoi scatti unici sono un'amalgama perfetta tra la foto di reportage, di inchiesta sociale e di viaggio e saranno pubblicati in numerosissime riviste e magazine di tutto il mondo.

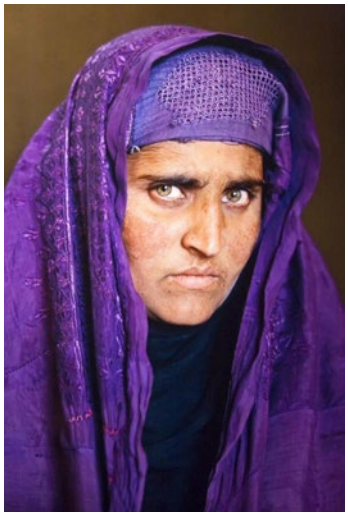
Egli afferma: *La maggior parte delle mie foto è radicata nella gente. Cerco il momento in cui si affaccia l'anima più genuina, in cui l'esperienza s'imprime sul volto di una persona.*

Nelle sue immagini, praticamente perfette, si evince subito uno studio maniacale della scena, ma anche e soprattutto un'analisi approfondita degli aspetti umani. E' un grande amante del colore che considera molto importante in fotografia: ogni scatto trasmette sensazioni precise e gioca un ruolo fondamentale nella comprensione dell'immagine. I suoi reportage sono il frutto di una scrupolosa ricerca sul luogo e realizzati con estenuanti attese del momento e della luce perfetta. Ossessivo poi è lo studio della composizione dove, nelle scene a più ampio respiro, posiziona i soggetti realizzando sempre immagini molto coinvolgenti.

La foto *Ragazza afghana* del 1984 realizzato a Peshawar (Pakistan), è sicuramente una delle foto più conosciute e celebrate al mondo. Il suo intenso ritratto fotografico racconta la realtà dei profughi afghani e gli effetti della guerra contro l'Unione Sovietica. Fu scattata in una scuola e questa ragazza fu l'unica a non girarsi alla vista del fotografo: fu anche l'unica a lasciarsi riprendere. Il successo fu immediato e pubblicato in molte riviste mondiali, tra cui la copertina del prestigioso National Geographic, decretandone un successo planetario.

Steve McCurry (1950)

Pakistan 1985 - Ragazza afgana



Pakistan 2002 -Sharbat Gula 17 anni dopo

L'identità della ragazza è rimasta sconosciuta per ben 17 anni e Steve McCurry, dopo avere minuziosamente raccolto informazioni e stabilito contatti con le autorità del luogo, decise di mettersi alla ricerca della misteriosa ragazza che tanto successo gli aveva donato. Fu ritrovata in un altro villaggio, in un'area piuttosto pericolosa dell'Afghanistan, moglie e madre di 4 figli, notevolmente provata dagli stenti e dai sacrifici della guerra. Fu qui che si conobbe il suo nome: Sharbat Gula, che in lingua *pashto* significa *fiore di acqua dolce.* Sharbat fu ben lieta di posare nuovamente per Steve McCurry e il suo ritratto dopo 17 anni fu di nuovo pubblicato sulla copertina del National Geographic con il titolo *Ritrovata.*

Il risalto e il successo di Steve McCurry sono quasi privi di controllo e forse anche maggiore di quello che si potesse immaginare. Le sue fotografie, piaccia o non piaccia, sono un po' dappertutto: decine e decine di mostre ogni anno in tutto il mondo, numerosissimi premi e il suo nome spesso viene avvicinato ad iniziative legate al mondo della fotografia.

Non mancano però le critiche: il reporter americano più famoso e celebrato del mondo, spesso viene accusato da più parti di fare un uso smisurato di Photoshop, motivato dall'eccessivo desiderio di perfezione.

Il noto opinionista del New York Times Magazine, Teju Cole, poi, lo definisce *sorprendentemente noioso* e in qualche misura *artisticamente disonesto.*

Il discorso di Cole verte insomma sulla differenza tra il rappresentare la realtà in modo onesto, affermando che le riprese del fotografo americano siano *costruite ad hoc* e non frutto di scatti istantanei.

E prosegue: *Praticamente nulla traspare della vera contemporaneità nelle foto di Steve McCurry e sembra siano state messe lì come colorato fondale alle fantasie del visitatore occidentale.*

Altre critiche poi arrivano dai puristi del bianconero i quali ritengono che quest'ultimo abbia una indiscutibile *profondità e sostanza* che la fotografia a colori non possa mai raggiungere.

Io credo però che, nelle immagini di Steve McCurry, sia proprio il colore uno dei soggetti principali dello scatto, risultando molto realistico e quasi una copia del reale.

Fatto sta che è uno degli artisti della fotografia più iconici del nostro tempo: le sue immagini spaziano dai conflitti, culture e tradizioni, sempre con la presenza umana a dare potenza e forza al suo lavoro. Egli stesso si definisce: un *documentarista che ha imparato ad essere paziente.*

La mia vita è modellata dall'urgente necessità di vagare ed osservare e la mia macchina fotografica è il mio passaporto (Steve McCurry)

China 2004 - Formazione dei monaci

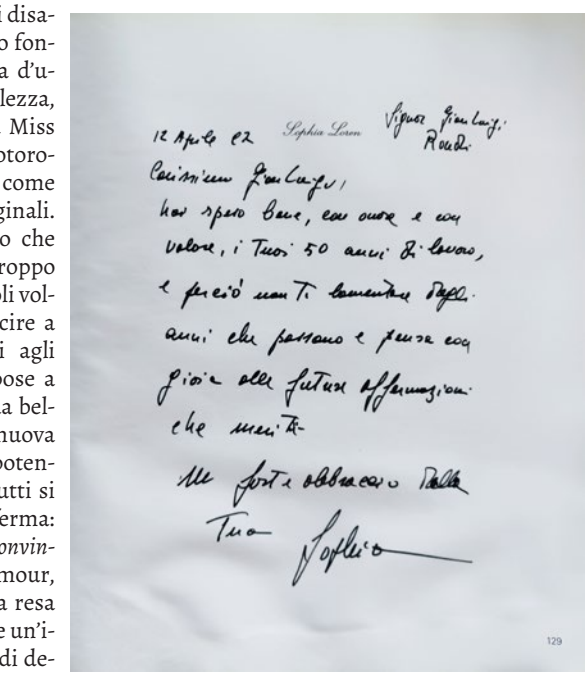
Moreno Diana

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #13

Il personaggio del mese: Sophia Loren

Barbara Taglioni

Simbolo della bellezza mediterranea e della Dolce Vita, *Sophia Loren* ha da poco compiuto 89 anni. La sua è la storia di una ragazza come tante, che ha tentato la fortuna, riuscendo nel suo caso a raggiungere la vetta. Una vita costellata di traguardi che l'hanno resa una delle star italiane più amate di Hollywood. Niente è stato facile per Sophia, o meglio Sofia Costanza Brigida Villani Scicolone, il suo nome all'anagrafe. Gli ostacoli da superare sono stati tanti: un'infanzia inclemente, priva di padre, un affarista nel settore immobiliare che l'attrice dice di aver visto per la prima volta all'età di 5 anni, rivisto all'età di 7 e poi solo alla sua morte avvenuta nel 1976. Taciturna e introversa tra mille impedimenti, alle prese con delicate esperienze familiari e scolastiche, è stata una bimba povera, magra, presa in giro per la sua macilenza con soprannomi come *Sofia Stuzzicadenti* e *Stecchino*. Il suo carattere si è forgiato proprio con i disagi vissuti in tenera età. Sognare è stato fondamentale: l'immaginazione come via d'uscita dal dolore. Prima i concorsi di bellezza, nel 1950 viene eletta Miss Eleganza a Miss Italia, poi le prime esperienze tra fotoromanzi e pellicole cinematografiche come comparsa o comunque con ruoli marginali. All'inizio della sua carriera le dissero che aveva il naso troppo lungo e la bocca troppo larga. Venne incoraggiata innumerevoli volte a cambiare il suo aspetto per riuscire a sfondare a Hollywood, adeguandosi agli standard del tempo. Non solo si oppose a questi suggerimenti, ma utilizzò la sua bellezza naturale per promuovere una nuova idea di femminilità, fatta di orgoglio, potenza, unicità e sicurezza in se stessa. Tutti si innamorarono di lei. Ella stessa afferma: *Niente rende una donna più bella della convinzione di essere bella*. Il suo aspetto glamour, sofisticato e al contempo sensuale l'ha resa riconoscibile nel tempo, fino a divenire un'icona di femminilità. I suoi occhi grandi definiti dall'eyeliner, i capelli voluminosi, le curve sinuose del suo corpo, ben lontane dai canoni estetici dell'epoca e. naturalmente, le sue intense interpretazioni l'hanno resa immortale tanto che l'American Film Institute l'ha inserita al ventunesimo posto tra le maggiori interpreti femminili di tutti i tempi ed è stata onorata anche con una stella sulla celebre Hollywood Walk of Fame. La Loren, affiancata sempre dal marito, amante, padre, produttore, Carlo Ponti, morto nel 2007, di ventidue anni più vecchio di lei, non ha mai tradito se stessa, sia nei momenti difficili come in quelli felici. Ha tenuto la barra dritta, lottando senza sosta per coniugare lavoro e famiglia. Sophia è un miracolo vivente di passione, di impegno, di tenacia e di capacità di sottrarsi a un destino che pareva ingrato. Questo atteggiamento, questa forza hanno segni grafologici ben precisi come per esempio l'inclinazione a destra, parallelismi delle aste, tenuta del rigo, ordine e regolarità nell'occupazione spaziale. In effetti osservando la sua scrittura ci troviamo di fronte a una forma semi-angolosa, ordinata, elegantemente proporzionata, quasi del tutto priva di eccessi e abbellimenti, ben spaziata tra righe e parole, che si muove controllata sul rigo, quasi controvento. Un gesto grafico che ci parla del *fare per avere* ma anche *del fare per essere (tracce Anali e Falliche)*. Ci rivela che siamo di fronte a una personalità ben articolata, autonoma e indipendente, intuitiva, capace di autocontrollo, con senso del dovere, capace di assumersi le proprie responsabilità e di risollevarsi da eventi negativi, con uno spirito critico adeguato (*ariosa, armoniosa, buchi tra lettere*). Sophia possiede rigore morale, senso etico, precisione e perfezionismo. È capace di organizzarsi in maniera metodica, affidabile e risoluta nel portare avanti ogni sua iniziativa con impegno e tenacia (*movimento barrato*), con un occhio sempre attento anche al lato economico, poichè ama la vita comoda, i beni materiali, le cose belle ed eleganti che da piccola le sembravano soltanto dei miraggi (*tracce anali di Freud*). Una donna riservata, persino timida, meticolosa verso la propria immagine pubblica, non sempre soddisfatta, a volte anche distaccata e suscettibile, autorevole ma mai avventata, che non esita a imporre i propri punti di vista quando lo ritiene necessario, ma lo fa con atteggiamenti e reazioni misurate (*cenni di sospesa, ovali doppi, triangoli in zona inferiore*). I suoi contatti sociali non sono agevoli, ma sono certamente profondi, fedeli e costanti come la sua esistenza ha confermato (stabile sul rigo, *finali brevi o recise*). Desiderosa soprattutto in gioventù di veder realizzate al più presto le proprie aspirazioni, orgogliosa, fiera e originale, da sempre in fuga da un passato insoddisfacente (*margine sinistro ampio e progressivo*), Sophia nonostante l'enorme e universale acclamazione di pubblico, non sembra aver mai dimenticato le proprie origini. Quelle della sua infanzia napoletana solitaria e struggente, in una terra dove ha affinato i suoi gesti, il suo sorriso, la sua celebre falcata, che sono diventati iconici e che in certo senso la fanno ancora sentire divisa tra due mondi: quello del successo planetario di una comoda vita dorata e quello non ancora del tutto sublimato della povertà nera, orgogliosamente solitaria e profonda (*firma su due livelli*).

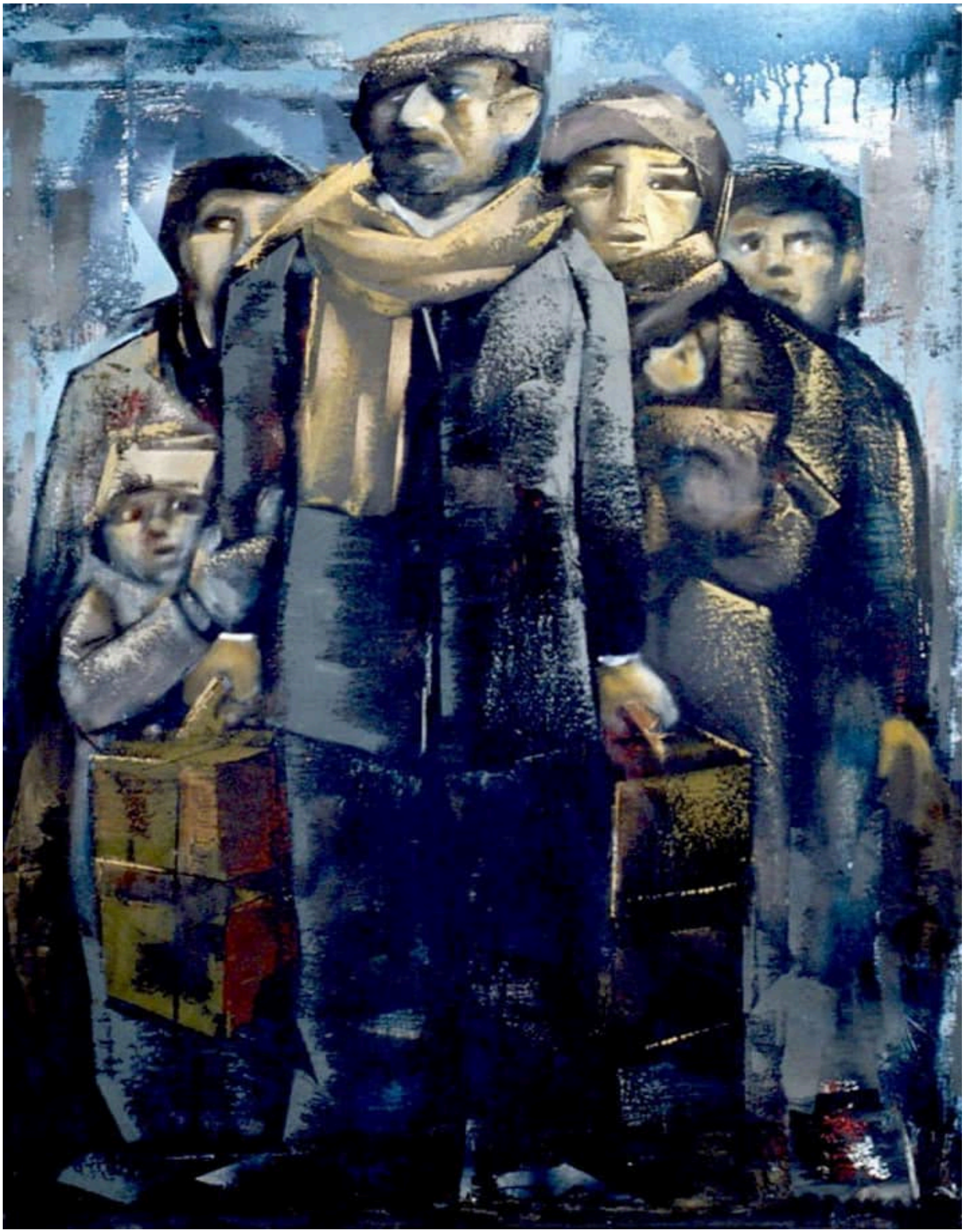


Sophia Loren (1934)

Barbara Taglioni

L'arte al popolo

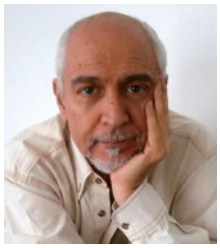
Emigranti di Onofrio Bramante



"Emigranti" (1980) di Onofrio Bramante. Olio su tela (70x100), Bari - Pinacoteca Provinciale "Corrado Giaquinto"

I dimenticati #102

Susan Peters



Virgilio Zanolla

Può un'attrice giovane, bella e bravissima, dall'avvenire molto promettente, morire per infelicità? A quanto pare sì, ce lo insegna la storia del personaggio che propongo oggi all'attenzione del lettore. Perchè non diversamente dalle persone che praticano qualsiasi altro mestiere, anche attori e attrici si possono identificare e ripartire in più tipologie: ebbene, Susan Peters appartenne senza dubbio a quella dei bravi e sfortunati. Si chiamava in realtà Suzanne Carnaham ed era nata a Spokane, città nello stato di Washington, nell'Ovest americano, il 3 luglio 1921, prima dei due figli del ventottenne Robert Houstan, ingegnere civile d'origine irlandese, e della ventinovenne moglie Abby (Abigail) Pattenaude, d'origine francese e pronipote del grande Robert Edward Lee, generale in capo dell'armata confederata nella guerra civile americana; nel '23 nacque suo fratello Robert jr. Suzanne era ancora infante quando la famiglia si trasferì a Portland, nell'Oregon, dove purtroppo nel '28 suo padre perse la vita a causa di un incidente stradale, sicchè Abby si trasferì coi due figli prima a Seattle, poi a Los Angeles, presso sua madre Maria, che era dermatologa. Mentre lei lavorava in un negozio d'abbigliamento e gestiva gli affari di un condominio, la sua primogenita studiò alla Laird Hall School for Girls, poi alla LaRue School di Azusa, e alla Flintridge Sacred Heart Academy di Los Angeles. Negli anni del liceo, per aiutare madre e fratello prestava servizio fuori orario in un grande magazzino. «Eravamo poveri ma ce la siamo cavata e ci siamo divertiti» ebbe a dire in seguito di quel periodo. Suzanne, che si era fatta una bellissima ragazza dai lunghi capelli bruni, il profilo affilato e gli occhi fondi e lucenti come stelle, snella, tornita e con gambe perfette, amante degli sport e della vita all'aria aperta, giocava a tennis e praticava con successo nuoto ed equitazione: era così brava coi cavalli che rimediava spesso somme di denaro per domarne alcuni e occuparsi di loro. Iscrittasi alla Hollywood High School, dopo l'ultimo anno di studi scelse di frequentare un corso di recitazione, conscia del fatto che la professione d'attrice, essendo remunerativa, le avrebbe permesso di aiutare la famiglia. Nel 1939 firmò il contratto con un agente cinematografico e in giugno si diplomò al corso di recitazione e ottenne una borsa di studio per la School of Dramatic Arts fondata e diretta dal grandissimo Max Reinhardt. Qui, durante una recita del dramma *Holiday* di Philip Barry, venne notata da un talent scout della Metro Goldwyn Mayer, che la fece esordire davanti alla macchina da presa come figurante nel ruolo di un'invitata a una festa nel film *Peccatrici folli* (Susan and God, 1940) di George Cukor, con Joan Crawford, Frederic March e Rita Hayworth. Seria, professionale, ma anche molto apprensiva, Suzanne assunse l'impegno con tanto scrupolo che a un certo punto svenne sul set. Nonostante ciò, o forse proprio per questo motivo, venne presa in simpatia da Cukor, che le fece dare lezioni private dall'insegnante di recitazione Gertrude Vogler: il regista di *Pranzo alle otto* e *Margherita Gauthier* credeva nel suo talento, e non si sbagliò. Ai primi del '40 Suzanne superò un provino alla Warner Bros. Pictures, che in seguito le offrì un contratto. Col suo vero nome, ma spesso non accreditata, di lì al '41 prese parte a varie produzioni, talvolta di una certa fama. Il primo ruolo di qualche spessore l'ottenne nel western *I pascoli dell'odio* (Santa Fe Trail, '40) di Michael Curtiz, con Errol Flynn e Olivia De Havilland, dove impersonò Charlotte Davis,

una giovane donna di Boston innamorata di un ufficiale del Kansas (il futuro generale Custer, interpretato da Ronald Reagan). Nel gangsteristico *Il terrore di Chicago* (The Big Shot, '42) di Lewis Seiler interpretò Ruth Carter, la fidanzata di un detenuto, lavorando accanto ad Humphrey Bogart. Proprio nel '42 la Warner Bros. la sollecitò ad assumere un nome d'arte, che alla fine fu Susan Peters, e tuttavia decise di non rinnovarle il contratto. Nel frattempo, ella aveva intrecciato una relazione con l'attore Philip Terry, futuro terzo marito di Joan Crawford; conclusa la quale ne strinse una con l'aviatore, regista e produttore Howard Hughes, destinata anch'essa a breve durata. Suzanne-Susan venne contattata dalla Metro Goldwyn Mayer per ricoprire il ruolo di Cora Edwards Bowzer nella commedia drammatica *Tish* di S. Sylvan Simon ('42). Questa pellicola le cambiò la vita: perchè persuasa delle sue potenzialità d'attrice, la MGM le fece firmare un contratto per vincolarla ai suoi studios. Inoltre, sul set del film ella conobbe l'allora attore Richard Quine (1920-89), che interpretava Ted Bowser; col quale nello stesso anno recitò anche nel drammatico *Il nuovo assistente del dottor Gillespie* (Dr. Gillespie's New Assistant) di Willis Goldbeck: i due s'innamorarono, e il 7 novembre 1943 si sposarono presso la Westwood Community Church a West Los Angeles. Se nella commedia *La doppia vita di Andy Hardy* (Andy Hardy's Double Life, id.) di George Brackett Seitz ella apparve solo nella breve scena finale con Mickey Rooney, nel fortunato dramma romantico *Prigionieri del passato* (Random Harvest, id.) di Mervin LeRoy, con Greer Garson e Ronald Colman, dove interpretò Kitty Chilcet, una giovane innamorata del proprio zio, la sua prova davvero eccellente le meritò il plauso della critica e una nomination agli Oscar del 1943 quale migliore attrice non protagonista. Dopo quella performance, la MGM puntò finalmente su di lei affidandole un ruolo da protagonista nello spionistico *Il segreto del golfo* (Assignment in Brittany, '43) di Jack Conway, accanto a Jean-Pierre Aumont, nel quale Susan impersonò con successo Anne Pinot, una contadina francese. Nel successivo *Young Ideas*, una commedia romantica diretta nel '43 da Jules Dassin, in cui vestì i panni di Susan Evans, divise la scena con Herberth Marshall e Mary Astor. Fu poi Nadya Stepanova nel bellico e melodrammatico *La canzone della Russia* (Song of Russia, '44) di Gregory Ratoff, accanto a Robert Taylor. Incentrato com'era sull'amicizia con la nazione allora alleata contro i nazisti, questo film, che narrava della storia d'amore tra un famoso direttore d'orchestra americano e una contadina-pianista russa, è forse da considerare come l'omaggio più lusinghiero del cinema americano pre-guerra fredda verso il paese futuro grande antagonista. Non vi si parla di comunismo, anche se appare Stalin mentre rivolge un discorso radiofonico alla nazione in armi, ma la semplicità, la fratellanza e il folclore del popolo russo vengono descritti con accenti commossi. È facile immaginare come solo pochi anni dopo pellicole di questo genere siano state elegantemente dimenticate, nel timore del nuovo clima di 'caccia alle streghe' fomentato dal maccartismo. Il personaggio a cui con grande sensibilità aveva dato vita ne *La canzone della Russia* meritò a Susan nuova attenzione da parte della critica: il recensore di "The Hollywood Reporter", la definì «un'attrice drammatica di prim'ordine». Considerata ormai una star e uno dei punti di forza della MGM, sul finire del '44 Susan apparve nella commedia *Dinamite bionda* (Keep Your Powder Dry, '45) di Edward Buzzell, nella parte di Annie Darrison, una giovane col marito combattente in Europa, dividendo il set con Lana Turner e Larraine Day. Ella lavorò poi in qualche scena del drammatico *Secrets in the Dark* di Jules Dassin.Il suo successo professionale sembrava finalmente consolidato; il matrimonio

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

andava a gonfie vele, la vita pareva sorriderle... Ma un perfido destino era in agguato con tre drammatici avvenimenti. Susan ebbe dapprima un aborto spontaneo, le cui conseguenze la tennero lontano dal set per diversi mesi. Quindi, il 1° gennaio del '45, lei e il marito partirono assieme al cugino di questi e a sua moglie per una battuta di caccia alle anatre sui monti Cuyamaca, alle spalle di San Diego; nel corso del tragitto, da un fucile di calibro 22 partì un colpo accidentale che raggiunse la sua spina dorsale: Susan venne portata d'urgenza al Mercy Hospital, circa 105 km a nord, dove fu operata; ma ledendo il suo midollo spinale il proiettile l'aveva paralizzata dalla vita in giù, costringendola a muoversi sopra una sedia a rotelle. Sicchè, quasi da un giorno all'altro ella fu costretta a rinunciare ai futuri progetti cinematografici, tra i quali anche *Secrets in the Dark*, film la cui lavorazione a causa del suo infortunio finì per essere annullata. Per combattere la tristezza e la depressione che la minacciavano, d'intesa col marito decise di adottare un bambino, così il 17 aprile '46 i Quine divennero genitori di Thimoty Richard, nato appena dieci giorni prima.Nel dicembre dello stesso anno il terzo tragico evento: colpita da un attacco di cuore le morì la madre, che l'aveva amorosamente vegliata in ospedale per tutto l'arco della sua permanenza lì. Per Susan fu un altro colpo terribile. Tentò coraggiosamente di riprendersi: acquistò un'auto dotata di acceleratore e freni manuali per poter guidare dopo la paralisi, e riprese a cercare parti che fossero confacenti al suo nuovo stato. Ricevè diverse proposte per lavorare in radio, ma accettò solo di essere ospite nella serie *Seventh Heaven* nell'episodio dell'11 dicembre '45 accanto a Van Johnson. La MGM le pagò le spese mediche, e continuava a versarle uno stipendio settimanale di 100 dollari: ma non era facile trovare progetti che la soddisfacessero. Essa «si ostinava a mandarmi sceneggiature di Pollyanna [personaggio letterario creato nel 1913 dalla scrittrice Eleanor Hodgman Porter: è una ragazzina orfana allevata dalla zia, che conquista tutti col suo carattere gaio ed affabile, e perde temporaneamente l'uso delle gambe a causa di un incidente] su ragazze storpie che erano tutto dolcezza e luce, e continuavo a rifiutare», ricordò lei, infastidita per le indirette speculazioni sulla sua disgrazia. Tra quei ruoli c'era anche quello di Meg, una ballerina resa inabile a esibirsi per una lesione alla colonna vertebrale, ne *La danza incompiuta* (The Unfinished Dance, '47) di Henry Koster; dopo il suo rifiuto, la parte andò alla bravissima Margaret O'Brien. Andò a finire che nel '47 il contratto di Susan con la MGM venne rescisso. Quell'anno, per le incompatibilità sorte dopo l'incidente, lei e il marito si separarono e il 10 settembre del '48 ottennero il divorzio; il piccolo Thimoty fu affidato a Quine. Su suggerimento dell'amico attore Charles Bickford, ella propose alla Columbia Pictures di realizzare un adattamento cinematografico del romanzo di Margaret Ferguson *The Sign of the Ram*, imperniato sul personaggio di una donna paraplegica, Leah St. Aubyn, che a causa della gelosia rende un inferno la vita del marito e dei figli. La Columbia fu entusiasta dell'idea e assegnò la regia del film a John Sturges. *Il segno dell'Ariete*, questo il suo titolo italiano, uscito nelle sale il 3 marzo 1948, vedeva Susan nella parte di Leah, Alexander Knox in quella del marito Mallory e Phyllis Thaxter in quella della segretaria Sherida Binyon. Per la nostra attrice, il film - l'ultimo dei venticinque a cui prese parte - fu «una vera sfida»; purtroppo, nonostante l'ennesima ottima prova che fornì di sè, la pellicola non persuase del tutto la critica. Susan continuò a lavorare, stavolta in teatro: nei drammi *Zoo di vetro* ('49) di Tennessee Williams, nel ruolo di Laura Wingfield, modificato in alcuni tratti con la supervisione dell'autore per consentirle di apparire su una sedia a rotelle, e *I Barrett di Wimpole Street* ('50) di Rudolf Besier, dove impersonò la poetessa Elizabeth Barrett Browning,

Susan Peters con Clark Gable

che fu anch'essa invalida agli arti inferiori. Due produzioni che le valsero il plauso della critica. Interpretò poi la protagonista Susan Martin nella serie televisiva *Miss Susan*, diretta da Calvin Jones e trasmessa sulla NBC: storia di un'avvocata anch'ella resa disabile da un incidente. La serie venne girata a Filadelfia a partire dal 12 marzo del '51 e andò avanti fino al 28 dicembre dello stesso anno, quando un peggioramento delle condizioni di salute di Susan ne impose la chiusura; a incidere fortemente sulla sua depressione fu la difficoltà a trovare nuove opportunità come attrice. In quel periodo ella avviò una relazione col colonnello dell'esercito americano Robert Clark: si fidanzarono, ma poco dopo lui ruppe il loro legame. Questa circostanza costituì un nuovo colpo per le condizioni fisiche e psicologiche dell'attrice. Susan si trasferì presso il fratello a Lemon Cove, un villaggio ai piedi della Sequoia National Forest, circa 250 km a nord ovest di Los Angeles. Stentava a riprendersi: la depressione l'aveva spinta a un'anoressia nervosa; a metà del '52 si ricoverò per qualche settimana nel vicino ospedale di Exeter, per sottoporsi a una procedura d'innesto cutaneo. Tornata dal fratello, visse in isolamento; per l'anno successivo, meditava di avviare una tournèe dello spettacolo *I Barrett di Wimpole Street*, ma smagriva e andava perdendo le forze. In agosto confidò al dottor Manchester, il suo medico: «Mi sto stancando terribilmente. Penso che forse sarebbe meglio che morissi». Susan si spense il 23 ottobre di quell'anno al Memorial Hospital di Visalia, una ventina di km ad ovest di Lemon Cove, all'età di trentun anni, tre mesi e venti giorni. Il dottor Manchester ne attribuì la causa a un'infezione renale cronica cagionata dalla paralisi e a una polmonite bronchiale; ma si accertò che il decesso venne accelerato dalla disidratazione e dalla fame autoindotta, proprio perchè ella aveva ormai «perso la voglia di vivere». I suoi funerali si tennero il 27 ottobre a Glendale, dove l'attrice venne sepolta accanto alla madre nel Forest Lawn Memorial Park. Una stella sulla Hollywood Walk of Fame, al 1601 di Vine Street, ricorda il suo contributo al cinema.

Virgilio Zanolla

Susan Peters e Robert Taylor in "La canzone della Russia" (1944)

Susan Peters e Jean-Pierre Aumont in "Il segreto del golfo" (1943)

Susan Peters e Ronald Colman in "Prigionieri del passato" (1943)

Ricordando Giuliano Montaldo: Circuito chiuso (1978)

Antonio Falcone

Regista cinematografico, teatrale e televisivo, ma anche attore, Giuliano Montaldo, che ci ha lasciato lo scorso 6 settembre (Genova, 1930), nella sua attività è riuscito a conciliare, fin dagli esordi (*Tiro al piccione*, 1961), l'impegno civile e l'interesse per determinati accadimenti o personaggi storici con la capacità di andare incontro al grande pubblico. Tematiche frequenti nelle sue opere l'imposizione soverchiante del potere nei confronti di quanti andavano ad esprimere idee lontane o comunque contrastanti con l'ordinarietà già omologante di un pensiero che si voleva "unico"(*Gott mit uns*, 1970; *Sacco e Vanzetti*, 1971; *Giordano Bruno*, 1973), così come l'ottundimento morale che andava a contraddistinguere "l'uomo moderno", al colmo di frustrazioni e fallimenti esistenziali, in un periodo compreso tra il boom economico e i giorni nostri (*Una bella grinta*, 1965; *Il giocattolo*, 1979; *L'industriale*, 2011). Dotato di un garbo ed un'ironia ad alta gradazione empatica, Montaldo si è rivelato autore consapevole della potenzialità espressiva del cinema in quanto tale, aprendosi anche alla sperimentazione, come evidenzia il film scelto per ricordarne la figura, *Circuito chiuso*, prodotto dalla RAI nel 1978 e presentato in concorso al *28mo Festival di Berlino*, che però venne poi destinato solo al piccolo schermo. Come infatti spiegato dallo stesso regista nel corso di qualche intervista, e da quanto ha dichiarato Nicola Badalucco, autore della sceneggiatura insieme a Mario Gallo e Montaldo, per la distribuzione cinematografica sarebbe stato necessario rivedere i compensi degli attori, oltre che provvedere a retribuire i componenti della struttura degli sperimentali RAI. La narrazione prende il via all'esterno di un periferico cinema romano, dove è in proiezione *I giorni dell'ira* (Tonino Valerii, 1967), *spaghetti western* con Giuliano Gemma e Lee Van Cleef. Gli spettatori si accingono ad entrare, tra questi una signora anziana (Maria Pia Attanasio) con accompagnatrice (Micaela Pignatelli), due fidanzatini, una coppia di amanti clandestini e un occhialuto signore (Flavio Bucci), il quale però sembra più interessato ai comportamenti delle persone in sala che alla visione del film. Al culmine della sequenza finale, la classica resa dei conti tra "il buono" (Giuliano Gemma) e "il cattivo" (William Berger), al colpo di pistola sullo schermo corrisponde un morto in sala, freddato all'istante. Interviene la Polizia, si effettuano i primi rilievi, il commissario (Brizio Montinaro) procede agli interrogatori, impedendo agli spettatori di uscire. Molti dei presenti hanno sì, per un motivo o per un altro, qualcosa da nascondere, ma non di tale portata da far pensare alla possibilità di perpetrare un omicidio. In attesa dell'esame balistico, il vice questore (Luciano Catenacci), decide di ripetere la proiezione, raccomandando alle persone di occupare le stesse poltrone. Il controllore dei biglietti (Gabriele Tozzi), entrerà a dieci minuti dalla fine, come l'ucciso di cui ha preso il posto. Troverà anche lui la morte al momento dello sparo risolutivo e stessa sorte, rieseguita nuovamente la proiezione, toccherà al questore (Ettore Manni). Il mistero resterà insoluto, anche perchè in base al referto balistico l'arma che ha sparato è una *Colt* a tamburo del 1863... Il commissario non potrà fare altro che mandare tutti a casa, tranne l'occhialuto signore, rivelatosi un sociologo. Dapprima lo aveva considerato un folle, ma adesso è disposto ad ascoltare l'esposizione di una sua singolare teoria riguardo l'accaduto... Curiosa ed intrigante mescolanza tra giallo e fantascienza, *Circuito chiuso* delinea nel suo iter narrativo, almeno a parere dello scrivente, un'acuta riflessione su due diverse tipologie di potere, che va ad esternarsi con differenti modalità: l'una, sottilmente ironica e beffarda, tesa a descrivere l'ottusità dei funzionari di polizia, il loro non riuscire ad andare oltre il visibile, il materiale, nell'individuare un colpevole, e l'altra, più meditata e metaforica, che, traendo ispirazione dal racconto *The Veldt* di James Bradbury (1959), invita a riflettere sulla potenzialità condizionante delle immagini. Montaldo si rivela abile nell'imbastire un meccanismo della tensione in crescendo, sottolineato dall'insinuante motivo sonoro di Egisto Macchi, predilige una certa ponderatezza nello sfruttare la delimitazione narrativa nell'ambito di uno spazio chiuso, rivelando gradualmente determinati particolari inerenti personalità e caratteristiche comportamentali dei vari personaggi, a partire dalla prima vittima, un appassionato cinefilo. Le persone appaiono propense a coltivare una certa indifferenza (ogni tanto si sentono dei forti rumori provenire dalla strada, forse degli incidenti, *routine* cui fare spallucce) e in fondo, a parte lo sgomento iniziale, dei morti in sala non interessa loro alcunchè, concentrate sulla propria individualità e su personali faccende. Già a partire dai grotteschi spot pubblicitari precedenti la proiezione del film vengono disseminati indizi riguardo l'influenza delle immagini sul comportamento sociale, vedi la presenza, di sequenza in sequenza, dell'arma del delitto, rendendone così evidente la potenzialità "omicida". Egualmente avviene nelle fasi successive ai delitti, quando tra le richieste degli spettatori bloccati nella sala, compaiono non solo cibo e quanto necessario per un minimo di cura personale, ma anche un numero adeguato di televisori, così da assicurare la visione di un differente programma. Da notare, per inciso, a testimonianza della volontà di sperimentare, che la scena del duello venne girata a parte ed inserita in post-produzione. D'altronde, come esplicitato nei titoli di coda, le sequenze che appaiono sullo schermo non appartengono al citato *I giorni dell'ira*, bensì ad un altro *western* italico, *...e per tetto un cielo di stelle* (Giulio Petroni, 1968), sempre con Gemma protagonista. Nella costruzione esemplare di un giallo destinato a restare senza soluzione, tra regia incisiva e valida sceneggiatura, dai dialoghi ben calibrati, potrebbe apparire fuori luogo lo "spiegone" conclusivo declamato dal sociologo, un superbo Flavio Bucci, nel discorrere col sempre scettico commissario. Personalmente credo invece si vada a sostanziare, nella forma di una amara e lungimirante parabola, l'assunto di come l'immagine essenziale da coltivare dovrebbe essere quella che l'essere umano percepisce di sè, osservandosi allo specchio e confrontandosi coi propri simili, e non quella veicolata per il tramite dei mass media o, andando ai giorni nostri, dal web: "*Perchè le immagini di cui l'umanità si nutre non dovrebbero a loro volta nutrirsi di noi?*" e, ancora, "*Le immagini, come l'immaginazione, possono essere più forti della realtà*". Non è un gioco di parole, come prospettato dal commissario, e il "*lei crede?*" offerto in risposta dal sociologo sul quale interviene il fermo immagine a dare il via ai titoli di coda, ci conduce all'attuale quotidianità, dove ogni cosa, o quasi, appare contestualizzata nella cornice di uno schermo dalla variabile misura, fino a circoscrivere una "realtà altra", al cui interno "*strisciano sulla superficie del pianeta degli insetti chiamati razza umana persi nel tempo, e persi nello spazio e nel significato*", citando il finale dell'adattamento per il grande schermo del *musical* di Richard O' Brien *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975).

Giuliano Montaldo (1930 - 2023)

Antonio Falcone

L'arte al popolo

Sogni di Vittorio Matteo Corcos

"Sogni" (1896) è una delle opere più celebri di Vittorio Matteo Corcos, considerato uno dei maggiori interpreti della Belle époque insieme ad artisti quali Boldini e De Nittis. L'opera è ubicata alla Galleria Nazionale di Arte Moderna, Roma (olio su tela, 160,0 x135 cm). La ragazza ritratta è Elena Vecchi, figlia di un amico del pittore. La posa informale della ragazza, con le gambe accavallate e lo sguardo diretto verso lo spettatore, apparve sconveniente e spregiudicato. Corcos intercetta con questo quadro il desiderio di emancipazione delle giovani ragazze della facoltosa borghesia di fine secolo.

Un treno, un film #50

Scompartimento n° 6 (2021)

Federico La Lonza

C'è treno e treno, e c'è film e film. Allo spettatore assuefatto alla quotidianità dei convogli ferroviari che stazionano nelle nostre città europee, fatta di rapide e frequenti fermate con frettolose discese e salite di passeggeri presi dai loro impegni, e di brevi tratti di viaggio in cui le periferie cittadine cedono di malavoglia il loro anonimo paesaggio alla visione di prati, alberi, colline e campi coltivati, la visione di *Scompartimento n° 6 - In viaggio con il destino* (Hytti Nro. 6 il titolo originale, Compartment No. 6 quello inglese) diretto nel 2021 dal finlandese Juho Kuosmanen, comporterà un diverso tipo d'attenzione, per il totale cambio d'atmosfera: qui, infatti, di sfondo non c'è più l'Europa occidentale bensì la Russia nella linea ferroviaria che a nord-ovest porta da Mosca a Murmansk sul mare di Barents, a settentrione del circolo polare artico: un viaggio di oltre 1900 km che dura più di trentacinque ore, attraversando interminabili pianure steppose e una porzione di tundra, dove lungo il percorso le stazioni sono rare e i passeggeri non hanno frenesie, vivono la noia del tragitto con una sorta di rassegnata consapevolezza, ciascuno preso dalle proprie malinconie.

È la storia, riferita ai primi anni Novanta del secolo scorso e assai sobria e lineare, di Lora (Seidi Haarla), una ragazza finlandese taciturna e piuttosto timida che studia archeologia a Mosca, dove ha una relazione con Irina Mezhinskaya (Dinara Drukarova), una matura docente universitaria che l'ha introdotta nel suo giro mondano fatto di persone di cultura e di artisti, ch'ella conosce soprattutto in occasione dei ricevimenti dati da Irina nel grande appartamemto in cui vivono. Il suo rapporto con quest'ultima è alla frutta: delusa dal suo comportamento poco sensibile, anche nell'intento di dare nuova linfa alla loro relazione Lora le propone di accompagnarla in Carelia, a Murmansk, per vedere i petroglifi (incisioni preistoriche su roccia) del lago Onega e del Mar Bianco, risalenti al II millennio a. C. (che proprio nel 2021 l'UNESCO ha inserito tra i siti patrimonio dell'umanità). Irina però decide di restare a Mosca: e dopo un tormentoso colloquio telefonico avuto con lei mentre è in corso la festa degl'intellettuali moscoviti, Lora risolve di recarsi ugualmente a Murmansk da sola, pur consapevole che quel distacco da Irina segnerà con ogni probabilità la fine della loro relazione.

Ciò che Lora ignora, è che tra i viaggiatori saliti sul treno c'è anche Ljokha (Yurij Borisov), un ragazzo russo disincantato e smarrito per la situazione che sta vivendo, che l'ha costretto ad accettare un lavoro come minatore in Carelia; Ljokha divide con lei lo scompartimento n° 6, che ospita le rispettive cuccette, e fin dai primi tentativi di dialogo si avverte tra loro una discrepanza, dovuta alla diversità dei caratteri: mentre Lora è logica, calma e piuttosto chiusa in se stessa, spesso intenta a filmare con la sua videocamera portatile il paesaggio che scorre dai finestrini, colpito da una sorta di 'male di vivere' Ljokha è irrequieto, umorale, invasivo e verbalmente un po' aggressivo, inoltre è un fumatore accanito e un indefesso bevitore di (pessima) vodka: - *Sei sempre molto seria. Invecchierai alla svelta e ti riempirai di rughe* - è uno dei suoi primi sarcastici commenti all'ermetismo di lei. Questo bizzarro incontro, non a caso, avviene in un periodo molto delicato: poco dopo la caduta del muro di Berlino, quando per molti giovani come loro le certezze del mondo comunista si sciolgono come neve al sole. A differenza di Ljokha, sciovinista amareggiato perchè colpito duramente dal disgregarsi dell'Unione Sovietica, Lora vive le sue incertezze su un piano squisitamente personale: nonostante la rottura con Irina, cerca disperatamente di comunicare con lei telefonandole ad ogni fermata del treno, ma i dialoghi che riesce ad avere la lasciano viepiù insoddisfatta. Per connotare al meglio il momento storico ci sono i tre brani d'epoca della colonna sonora, il più celebre ed evocativo dei quali è *Voyage, voyage* inciso nel 1986 dalla francese Desireless, che a partire dall'anno seguente tenne il primo posto nelle classifiche dei brani più ascoltati in ben dodici paesi.

Infastidita dalla presenza di Ljokha (che dapprima la suppone estone, e appresa la sua nazionalità a un certo punto le domanda come si dice in finlandese «Ti amo», ottenendo da lei, con la massima nonchalance, in risposta una parola che in realtà significa «vaffanculo»), Lora tenta di mutare scompartimento: ma la cosa non è fattibile, perciò è costretta a venire a patti col suo compagno di viaggio. In quello spazio angusto, i due si confrontano, discutono, litigano, si separano, poi tornano sui propri passi, riprendono il dialogo, e finalmente si accettano. Tutto mentre il lungo tragitto ferroviario si consuma nella monotonia di paesaggi tra la steppa e la tundra, con pochi e non sempre felici incontri umani, dove paradossalmente, oltre a una gabbia claustrofobica, il treno è anche una specie di buco caldo, di nido che ispira protezione, mentre il freddo e la neve, quando non solleva bufere, sono i comuni denominatori di una solitudine che trova puntuale riflesso nella loro situazione interiore, sebbene - altro e non piccolo paradosso - la contiguità e gli spazi limitati non consentano al singolo grande riservatezza.

Comunque la si giudichi, quella è la condizione ideale per far sì che il loro rapporto si sviluppi e si ravvivi, crescendo in intensità; a cementare la loro inattesa amicizia c'è anche una sosta nella capitale della Carelia, a Petrozavodsk, dove il convoglio ferma per una notte, in cui essi sono ospiti di Lidia (Lidia Kostina), un'anziana signora che per Ljokha «è meglio di una madre». L'indomani, tra i passeggeri saliti sul treno c'è anche Sasha (Tomi Alatalo), un musicista finlandese che a un certo punto ruberà la videocamera di Lora; privata di tanti preziosi ricordi del tragitto, ella finalmente si confida con Ljokha, raccontandogli di Irina. Giunge anche a mostrargli due ritratti a matita che gli ha fatto, e ad abbracciarlo, ma lui si mostra insospettabilmente ruvido. Arrivati a Murmansk, Lora chiama ancora Irina; ma la frase che questa le rivolge (- Adesso non mi dirai che vuoi tornare indietro? -) la persuade che lei non è più interessata alla loro relazione;

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

si reca allora nella miniera in cerca di Ljokha per chiedergli se vuole venire con lei a vedere i petroglifi: lui non è presente ma la raggiunge in un secondo tempo e l'accompagna. Finchè al momento di separarsi dopo un tragitto in barca Ljokha, desideroso di non concludere il rapporto con lei ma timoroso all'idea di mostrarsi sdolcinato (e in fondo, di mostrarle la sua fragilità), le fa pervenire un biglietto dove ha scritto in finlandese «Vaffanculo», credendo invece di scriverle «Ti amo». Nella nuova complicità che si è creata tra di essi, bramosi di un legame che dia sostanza umana alle loro vite in apparenza prive di senso, scoprendo che la diversa formazione culturale e le differenze di carattere costituiscno anche i punti cardinali della loro intesa, Lora e Ljokha capiscono che il solo futuro possibile è quello da vivere assieme, imparando ad accettarsi anche nei propri limiti. Dalla solidarietà all'amicizia e all'amore, anche se su questo tasto il film è pudico e insieme estremamente cauto, limitandosi a lasciare indovinare allo spettatore quale sarà il prosieguo del rapporto tra i due giovani.

Sceneggiato da Andris Feldmanis, Livia Ulman e lo stesso Juho Kuosmanen, che l'hanno tratto piuttosto liberamente dall'omonimo romanzo (2011) di Rosa Liksom, *Scompartimento n° 6* è con *La ragazza dall'orecchino di perla* di Peter Webber uno dei non pochi casi di opere in cui la versione filmica si mostra assai superiore al libro che l'ha ispirata. Produzione russo-germanica-finlandese ed estone a cura dell'Aamu Film Company, dell'Achtung Panda, dell'Amrion Productions e della CTB Film Company, dura 107 minuti. Presentato in anteprima in concorso per la Palma d'Oro al 74° Festival di Cannes, il film è uscito nelle sale giovedì 2 dicembre del 2021. A Cannes si è aggiudicato il Gran Premio speciale della Giuria in condivisione con *A Hero* di Asghar Farhadi e una menzione speciale al Premio della Giuria Ecumenica. Scelto per rappresentare la Finlandia nella categoria per il miglior film internazionale ai premi Oscar 2022, è stato altresì candidato per il Golden Globe quale miglior film in lingua straniera, e ha ottenuto altre tre candidature agli European Film Awards, una al Cesar, una al Satellite Awards, una al British Indipendent ed una allo Spirit Awards. Al consenso da parte della critica, corroborato dalle recensioni sempre assai favorevoli dei siti web, è corrisposto un discreto successo al botteghino, dove solo nel nostro paese il film ha incassato 486.000 €.

Particolarmente apprezzata è stata la regia dell'allora quarantaduenne Juho Kuosmanen, già messosi in luce a Cannes nel 2016 con *La vera storia di Olli Mäki*. Sua la scelta di privilegiare l'ambiente attraverso riprese ravvicinate e qua e là oppressive, che spesso si riferiscono al soggettivo dei personaggi. I corridoi e gli scompartimenti del treno sono il teatro in cui meglio si definisce il rapporto tra Lora e Ljokha: un confronto puro e, nella sua diretta semplicità, mai banale. Osservare i due personaggi nella naturalezza dei loro dialoghi, ha detto Kuosmanen in una recente intervista, «per me era come una sorta di laboratorio che mi permetteva di guardare il loro comportamento da una posizione privilegiata. Mi offriva la possibilità di rispondere alle domande su come potesse verificarsi quest'accettazione, quella di condividere uno spazio ristretto per così lungo tempo senza poter fuggire dall'altra persona». Dettaglio importante: Kuosmanen ha voluto girare il film su una tradizionale pellicola 35 mm eppoi l'ha riversato in digitale.

Agevolato dalle eccellenti interpretazioni dei due protagonisti, perfettamente calati nelle rispettive parti e bravissimi a interagire, il regista finlandese ha firmato un *road movie* dal sapore agrodolce, molto giocato sulla magia delle inquadrature, mirate a una resa lirica del paesaggio e delle persone, ottenute però senza sforzo e intenzionalità, con sguardo obiettivo. Quella che trapela in ogni momento del film, e soprattutto nei dialoghi, è appunto la quotidianità nelle sue forme più usuali e magari bislacche. Kuosmanen descrive molto bene il progressivo mutare dei rispettivi atteggiamenti dei due: quando assieme provano a sistemare un cubo di Rubik; il momento in cui, vedendo Ljokha scivolare sulla neve, a Lora sfugge un sorriso; i ritratti che ella disegna di lui, la fiducia che gli accorda a Petrozavodsk accompagnandolo da Lidia; la complicità che, fuori dal treno, a un certo punto li vede finire tutt'e due riversi sul manto candido. Non è certo un caso se nella comune mèta finale, la città più settentrionale e più fredda (Murmansk, dove la temperatura in inverno oscilla tra i meno 15° e i meno 3° di media), Lora e Ljokha scoprono per contrasto tra loro il maggior grado di calore e d'affiatamento umano.

Dramma e ad un tempo commedia sentimentale, *Scompartimento n° 6* ha il profumo nostalgico delle occasioni perdute, è il richiamo a un certo modo di vivere e vedere le cose della Russia piccolo-borghese e rurale di trent'anni fa, ed è infatti anche un ritratto non codificato dei giovani russi ed europei nord orientali della generazione post caduta del muro di Berlino, gran parte dei quali esprimono il loro disorientamento chiudendosi in se stessi. Ljokha ad esempio, per vantare al suo paese dei meriti patriottici, ricorda a Lora che in guerra la Russia ha sconfitto i nazisti, quindi - con qualche imbarazzo - aggiunge che i russi sono andati sulla luna, confondendo o falsando deliberatamente la verità storica. Quanto a lei, il suo essere finlandese la pone in una sorta di limbo, dal quale, con malcelato disappunto, appare quasi impermeabile agli occhi di lui. Sulle prime, Lora giudica Ljokha poco più che uno stupido: - *Ci dev'essere una fabbrica che sforna tipi così* - si dice infatti. Eppure, alla fine del viaggio nessuno di loro sarà più lo stesso.

Federico La Lonza

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. l'Unità - Martedì 25 giugno 1957

Lattuada pensa che il pubblico è stanco delle formule invecchiate

Che cosa fanno gli uomini del cinema italiano. Secondo il regista di *Guendalina* gli autori cinematografici dovrebbero dar vita a forme autonome di produzione - Ora egli sta preparando *Benito Cereno* dal racconto di Melville

Mino Argentieri

Attorno ai tavolini dei caffè di via Veneto a Roma, nelle riunioni sindacali, al Circolo italiano del cinema, a Cinecittà, ovunque gli uomini di cinema s'incontrano e discutono del proprio lavoro, una parola ricorre con frequenza: crisi. Con sfumature diverse, tutti concordano su questo termine, che sta ad indicare una condizione d'incertezza, di insufficienze, di riassestamento, di paralisi parziali, di ridimensionamenti e di ricerca di soluzioni radicali. Che cosa pensano i cineasti in proposito? Abbiamo ritenuto che fosse interessante interpellarli e una volta la settimana realizzeremo il colloquio con uno di essi. Sarà un po' come tastare il polso alla situazione, consultando i diretti interessati.

Per primo, abbiamo voluto sentire Alberto Lattuada, reduce dal successo raccolto da *Guendalina* al Festival di Cannes. Lattuada si ritiene abbastanza soddisfatto della sua ultima fatica. - Mi interessava disegnare il carattere acerbo di una ragazza della media borghesia che scopre l'amore — ci dice —. Ho raccontato una vicenda tenue in chiave nostalgica, sottolineando il distacco che esiste fra il sentimento puro di Guendalina e la psicologia dei genitori della ragazza, i quali hanno una concezione diversa dell'amore, forse più libera e spregiudicata, ma priva di calore e di freschezza. Sotto questo angolo visuale, nelle relazioni con i genitori, *Guendalina* rimane isolata. Il pubblico ha compreso il significato del film e gli ha decretato la sua simpatia. Cogliamo lo spunto di questa costatazione per chiedere a Lattuada un parere sul livello del pubblico italiano. Il pubblico — ci ha risposto egli — sta diventando esigente, ha imparato a scegliere. Non è guidato soltanto da criteri di esclusivo svago e divertimento, ma anche da un gusto in corso di maturazione. Qualcosa cambia nel cinema italiano. Molti produttori hanno cessato di nutrire fiducia in formule, che non reggono alla usura del tempo. Il momento che attraversiamo, anche sul piano internazionale, è abbastanza favorevole all'iniziativa degli autori cinematografici. Sono sicuro che se essi dessero vita a forme autonome di produzione stimolerebbero maggiormente i produttori a seguirli sulla strada della creazione di film interessanti e coraggiosi. Il discorso, anche se in termini generali, è caduto sulle prospettive che si aprono al film italiano; domandiamo al regista qualche indicazione circa le linee evolutive, entro le quali potrebbe muoversi la nostra cinematografia dopo la rigogliosa fioritura del dopoguerra.

Posizione critica

«Nel dopoguerra — dice Lattuada — i nostri film sono stati caratterizzati da una violenza di apertura tematica e problematica. Vivevamo in un periodo storico, nel quale ad ogni istante venivamo sottoposti ad una verifica crudele. Le nostre immagini erano pregnanti di sincerità e di forza rappresentativa. Ma, come in tutti i processi storici, ai momenti di frattura subentra una fase di ristabilimento della società e dei suoi valori; personaggi, avvenimenti e situazioni debbono essere trattati forse con minore impeto ma con penetrante delicatezza. Capita a volte, tuttavia, che in un atteggiamento prudente di fronte alla realtà si finisca per smorzare il vigore critico dell'analisi. In parte ciò è successo nei nostri film. Gli americani, al contrario, ci forniscono quotidianamente i sintomi di un risveglio critico verissimo e spregiudicato nei confronti della società, ci sottopongono le prove di una robusta vitalità della loro cinematografia, io ammiro molto i buoni film americani.

— La tematica del cinema americano — interrompiamo Lattuada — è abbastanza ricca. La stessa cosa non si può dire per il cinema italiano, che, negli ultimi tre anni, si è andato precludendo molti filoni e si è accomodato su due o tre «generi», dal bozzettistico-sentimentale al farsesco, al canoro, ripetendo sino allo esaurimento alcuni facili cliché. Per fortuna, potremo sempre contare su sei o sette personalità — inutile fare nomi — che realizzeranno film interessanti. Ma di questo passo non si va incontro al pericolo di veder trasformati i migliori autori cinematografici in una pattuglia troppo avanzata?». - Il problema è complesso — ci replica il regista di *Guendalina* — e i rimedi non si trovano a portata di mano. L'evoluzione del pubblico mi pure comunque un indice sintomatico. Il cinema italiano deve mettersi in grado di produrre qualcosa! che soddisfi le migliori esigenze degli spettatori. Credo però che commetteremmo un errore se tentassimo di imitare «generi» in auge presso altri Paesi. Ad esempio, non so quale accoglienza potrebbe essere riservata al film poliziesco nostrano. Intendiamoci, la realtà italiana, da questo particolare punto di vista, non manca di spunti e di sollecitazioni, ma probabilmente gli spettatori, forse perché abituati a moduli che rispecchiano un'altra società, stenterebbero a dare credito alle storie che potremmo raccontargli sullo schermo. E poi c'è un elemento da non trascurare. Gli americani, nei film polizieschi, non temono di assumere posizioni polemiche verso la società, ma dispongono di una opinione pubblica educata, da un costume civico e democratico, alla critica delle istituzioni e alla messa nudo di determinate piaghe o malesseri sociali.

SCUOLA E RESISTENZA

L'EDIFICAZIONE DEL SOCIALISMO IN CECOSLOVACCHIA

Problemi e prospettive delle nuove generazioni

CHE COSA FANNO GLI UOMINI DEL CINEMA ITALIANO

Lattuada pensa che il pubblico è stanco delle formule invecchiate

Le prospettive europee di uno sviluppo pacifico delle ricerche e della produzione nucleare

Conferenza di Lazarev sulla vita artistica di Mosca

Argomento dolente

«Per quello che concerne i problemi della nostra cinematografia — aggiunge Lattuada — ritengo si debbano evitare gli schemi convenzionali e consunti. In passato abbiamo cercato di scoprire e di comprendere il mondo popolare, ora potremmo spostare la nostra attenzione verso altri strati sociali, la piccola e media borghesia. Vi sono aspetti umani, psicologici e sociali altrettanto interessanti, da portare alla luce. Il ricco, tanto per ricorrere ad una esemplificazione, è un personaggio ancora da scandagliare in profondità. Naturalmente, gli autori cinematografici, in questa opera di ricerca, hanno bisogno di contare sulla collaborazione, sulla sensibilità dei produttori e sulla intelligenza della censura.

La censura è un argomento dolente, che regolarmente si ripresenta in ogni colloquio con uomini di cinema. Recentemente, Lattuada non ha dovuto lamentare fastidiose ingerenze; *Guendalina* ha ottenuto senza alcuna difficoltà il nulla osta di circolazione anche se è stato classificato dal CCC fra i film «sconsigliati». E' un verdetto, quest'ultimo, che Lattuada non condivide, poiché giustamente ritiene

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

il contenuto del film improntato ad una cristallina moralità.

Facciamo notare a Lattuada che, nel giro di poche settimane, i censori hanno risfoderato le unghie: Fellini, Antonioni e De Santis hanno passato infelici quarti d'ora. Il caso di Felini e del Cardinal Siri, e le polemiche sorte fra un settimanale culturale e l'autore delle *Notti di Cabiria* sono conosciuti nell'ambiente cinematografico. - Si tratta di un episodio grave — sostiene Lattuada — Non voglio esprimere neppure un commento. Mi sembra inutile. Mi auguro soltanto che, in seguito, la Commissione di censura sia presieduta da quei criteri di relativa tolleranza, i quali sono indispensabili alla vita del nostro cinema in questo momento di «stanchezza» del pubblico e di lotta a coltello sui mercati esteri».

Prima di concludere la nostra intervista, rivolgiamo a Lattuada una domanda di prammatica, riguardante i suoi più immediati progetti di lavoro.

— Progetti ne ho molti — ci ha precisato —: sul più recente non posso preannunciarmi ancora nulla. Sono in corso trattative con un noto produttore e mi riservo di comunicarvi tutte le notizie che vorrete, in un secondo tempo.

— Questo significa che lei ha rinunciato a girare *Benito Cereno*? —

— Tutt'altro. Ho terminato da poco, in collaborazione con Pinelli e Blondel, la sceneggiatura del film. Ma l'inizio della lavorazione sarà rinviato al prossimo anno. E' una storia che mi sta molto a cuore. La spiegazione sgorga spontanea. — L'eroe del racconto di Melville è un personaggio tipico. Incarna la figlia d'un uomo che vuole liberare gli schiavi nel momento in cui non può contare sul sostegno morale e concreto della società. In altre parole, egli precorre e anticipa il tempo.

— Gli stessi uomini di colore desiderosi di libertà sono immaturi. Nel conquistare la libertà, oltrepassano il limite delle leggi civili; la loro diventa una rivolta sanguinosa ed omicida. Durante il processo intentato a Benito Cereno, reo di aver diretto l'ammutinamento degli schiavi, egli non si difende. Riceviamo dalla sua esperienza il senso doloroso di una tragedia del progresso, scatenata in virtù di principi nobili ma a cui mancano le forze, le quali entrano in contrasto con la realtà della propria epoca. Attraverso la storia di Benito Cereno si apre quindi ai nostri occhi il quadro della crisi di una società simboleggiata da una nave col suo equipaggio.

Dunque anche richiamandosi ad un classico della letteratura americana dell'ottocento, Lattuada intende mantenere fede alle prerogative di problematicità, che sono specifiche del miglior cinema italiano. Da questa angolazione, egli non crede d'interrompere il discorso avviato con *Giacomo l'idealista* e con i film del dopoguerra. Quello che conta — l'atteggiamento dell'autore verso ciò che racconta, indipendentemente dalla epoca, dal costume, dall'ambiente e dal luogo dove si svolge l'azione.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. l'Unità - Domenica 25 agosto 1946

Un Festival Cinematografico senza eccellenze e relativa corte

Preludio alla Mostra Veneziana

Umberto Barbaro

Si dirà: che c'entra il fascismo: Questo fascismo è un ritornello delle sinistre che continua a ripetersi a sproposito, come una salsa piccante per dar sapore alle scipite pietanze che si vogliono ammanire. Un ritornello che si ripete all'infinito senza nessuna schietta valutazione dei fatti passati e di quelli presenti: un espediente, già svalutato, e messo in opera a ripetizione a scopo unicamente di agitazione.

La Mostra Veneziana del Cinema — si dirà — era sì fascista come lo fu per un ventennio ogni pubblica manifestazione Italiana, ma, rispetto ad altre, lo era molto di meno. Il suo carattere internazionale la teneva relativamente immune da quella tabe politica; alla quale tutt'al più, sacrificava un po' d'incenso rituale, attribuendo medaglie di princisbecco o corone di falso alloro a qualche filmetto propagandistico, o imperialistico od anche, e più spesso, semplicemente, come si diceva, *sano* e *costruttivo*.

Contro tutto ciò — si dirà — la Mostra Veneziana ha il vanto di aver permesso la proiezione di film di ben altro carattere e indirizzo: verbigrazia il pacifistico *La Grande Illusione* e la *Bète Humaina* di Renoir, lo sconsolato *Carnet de Bal* di Duvivier, il sovietico *Il cammino verso la vita* di Ekk. E fu insomma — si concluderà — la Mostra Veneziana, una vera oasi di intellettualità o di arte o di bene intesa mondanità, nel clima duro del tristo trentennio.

Questo ragionamento, ove fosse soltanto stupido, non cesserebbe di essere dannoso: poiché non è soltanto stupido, è anche disonesto. Perché ecco: la violenza fascista non avrebbe potuto sorgere, e tanto meno durare, se avesse mantenuto costantemente e francamente i caratteri di dichiarata ed aperta violenza; se non avesse alternato il manganello o il pugnale con l'imbottimento dei crani; se non avesse mascherato ed adornato la propria orrenda bruttezza con le penne di pavone della falsa concretezza non mai però disgiunta dalle false sanità, costruttività e generosità. Il mezzo più efficace per puntellare la sudicia pianta del fascismo, le cui radici pescano ancora così profondamente nella vita nazionale, pur dopo l'abbattimento del suo tronco più appariscente, il mezzo più efficace e più diffuso fu sempre questo modo di trattare la cosiddetta *opinione*. Venezia, colle sue mostre, fu uno dei centri specializzati in quest'opera sottile, cui fu chiamata a collaborare l'intelligenza italiana: quella intelligenza retriva al punto da prestar fede agli specchietti per allodole di certa imparzialità e persino di certa fronda; consentita, s'intende, solo ai ceti cosiddetti responsabili. Imparzialità e fronda che, come è noto, si riducevano al modesto *ius murmurandi* ed alla piacevolezza delle sfottiturine antifasciste, chiamate, con opportuno e dotto ricorso, pasquinate. Non è a Venezia che fu messa in circolazione la famosa battuta di *Scipione l'Africano*, prima dell'imbarco sulle galere romane: «Ed ora tutti in galera?». O la definizione di un'attrice, cara a un ministro del *Minculpop:* «Diva per Eccellenza»?

Oggi dovrebbe esser chiaro per tutti che queste, del fascismo, erano valvole di sicurezza. E ancora: che se il fascismo faceva pochi film di propaganda ciò avveniva solo perché desiderava tenere il popolo italiano lontano e assente da ogni problema. Essendo troppo pericoloso mettere in discussione se stesso e porsi comunque, nella dialettica del bene e del male come problema, il fascismo voleva, secondo la formula di Mussolini film che facessero ridere.

Ecco il perché della vantata imparzialità delle Mostre Veneziane.

segue a pag. successiva

Una partenza

PRELUDIO ALLA MOSTRA VENEZIANA

Un Festival Cinematografico senza "eccellenze" e relativa corte

Il numero dei vecchi è in costante aumento

OSSERVATORIO

Gertrude Stein

Poesia di J. R. Jiménez

LA SCINTILLA DELLA VITA

segue da pag. precedente

Ma, oltre quello politico, c'era un altro aspetto poco pulito di quelle Manifestazioni: l'aspetto affaristico. A Venezia, in quelle squisite e super intellettualistiche feste di arte e di mondanità, si combinavano accordi internazionali, si stipulavano contratti, si promulgavano leggi e decreti tutta un'attività silenziosa e discreta che faceva finire in certe tasche, e sempre in quelle, importanti frazioni della ricchezza nazionale: senza che l'opinione pubblica ne sapesse nulla e senza, il più delle volte, risvegliare l'attenzione del fisco.

Da questa duplice attività fascistica nasceva il bislacco meccanismo della Mostra del Cinema, lo strambo apparato delle giurie e delle autorità preposte a pontificare in quell'arringo internazionale e a largire targhe, coppe, pergamene, attestati e chi più ne ha più ne metta.

Si può dunque oggi invocare, a buon diritto, una Mostra del Cinema senza fascismo. E di essa è buon auspicio il nuovo regolamento che, modesto e poco appariscente, non ha forse chiarito a tutti quanto seriamente e profondamente esso possa essere innovatore e risanatore.

Mentre nelle precedenti Mostre le nazioni straniere partecipavano con un numero di film proporzionati alla quantità prodottane nel paese di origine, oggi il criterio dell'ammissione è affidato unicamente alla qualità. Ed è ammesso cioè, non solo il possibile rifiuto di uno od anche di tutti i film inviati, ma anche la richiesta, da parte della Commissione Ordinatrice, di film particolari, d'eccezione od anche privati, di cui sia giunta notizia e che non siano stati notificati. Che cosa questa piccola riforma di un articolo del regolamento possa significare è facile intenderlo se si pensa che, dall'America, ad esempio non si manda in Europa che una caterva di polpettoni storici, di commediole comico-sentimentali o di *giallo-rosa,* escludendo — e non per caso — autentiche opere d'arte, come quelle dei fratelli Marx o di Ben Hecht e Mac Arthur, e ogni veritiera e realistica rappresentazione del paese, nella concretezza dei suoi drammatici contrasti sociali.

Un'altra innovazione che può avere la sua importanza è la soppressione dell'interminabile elenco dei premi per ogni branca della lavorazione sostituiti da premi per ì singoli film nella loro unità.

Ottimo poi sembra il provvedimento che statuisce che la giuria aggiudicatrice dei premi sia una giuria internazionale di critici; che questa giuria sia liberamente eletta a maggioranza tra i critici presenti a Venezia; e che, infine, ì lavori e le discussioni di questa giuria avvengano in pubblico. Una serie di dibattiti che promettono di essere assai interessanti e che non possono non appassionare quanti vedono nel film qualche cosa di più che un semplice svago per le anime semplici; e che desiderano perciò rendersi conto dei valori e dei disvalori delle opere viste e dei criteri adottati, per distinguerli, dagli esperti.

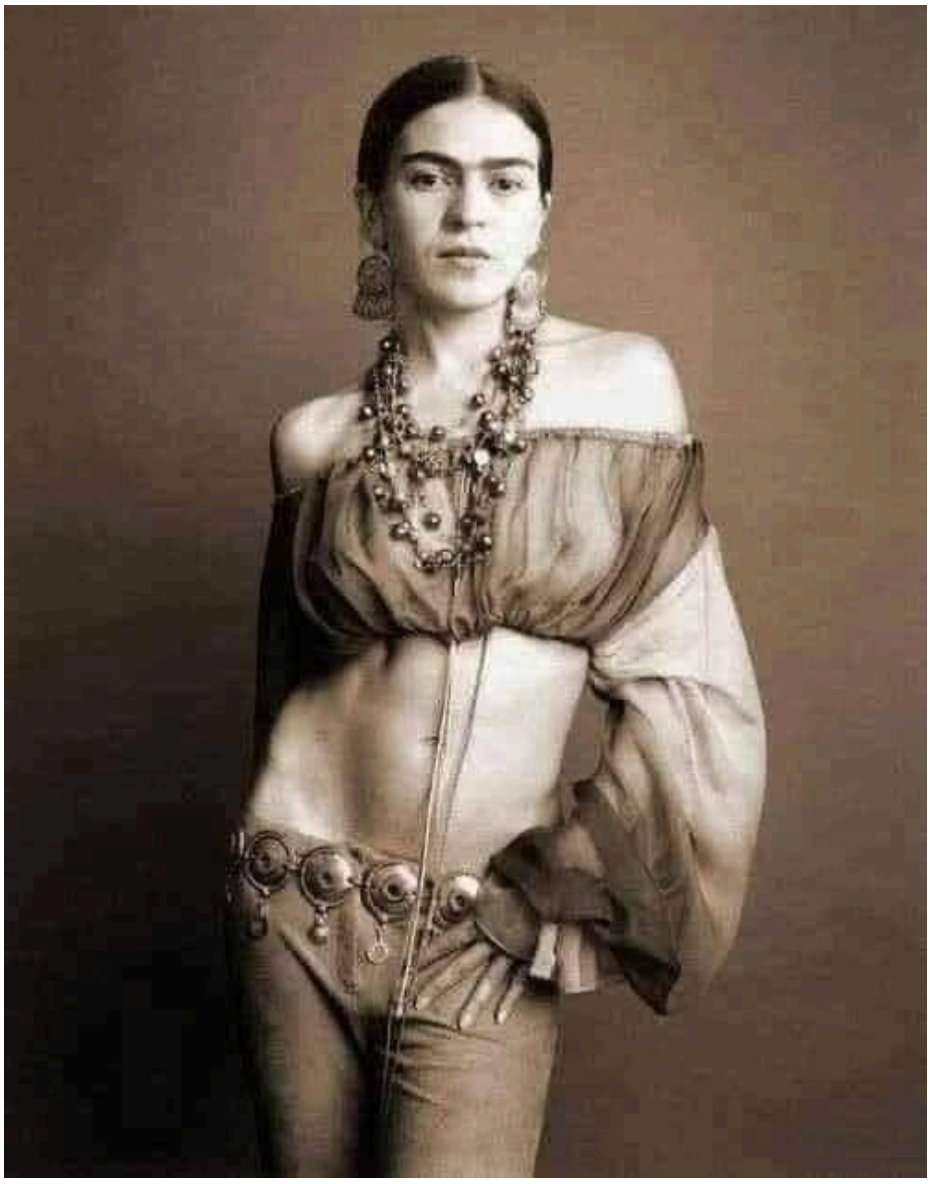
Umberto Barbaro

Poetiche

Non ti chiederò

Non ti chiedo di darmi un bacio.
Non chiedermi scusa
quando penso che tu abbia sbagliato.
Non ti chiederò nemmeno di abbracciarmi quando ne ho più bisogno,
non ti chiedo di dirmi quanto sono bella,
anche se è una bugia,
né di scrivermi niente di bello.
Non ti chiederò nemmeno di chiamarmi
per dirmi com'è andata la giornata,
né di dirmi che ti manco.
Non ti chiederò di ringraziarmi
per tutto quello che faccio per te,
né che ti preoccupi per me
quando i miei animi sono a terra,
e ovviamente, non ti chiederò
di appoggiarmi nelle mie decisioni.
Non ti chiederò nemmeno di ascoltarmi quando ho mille storie da raccontarti.
Non ti chiederò di fare niente, nemmeno di stare al mio fianco per sempre.
Perché se devo chiedertelo, non lo voglio più.

Frida Khalo



I Festival di Eccellenza di Diari di Cineclub | Media Partner 2023

https://internationalpoliceawardartsfestival.it/

www.rassegnalicodia.it

www.sentierofilm.com

www.cinelatinotrieste.org

accordiedisaccordi.it

www.apuliawebfest.it

www.cinecircoloromano.it

www.festivalcinemasicilia.org

www.edinburghshortfilmfestival.com

www.premiozavattini.it

www.sardiniarcheofestival.it

www.cinenapolidiritti.it

www.cinemainospedale.it

www.valdarnocinemafilmfestival.it

www.firenzearcheofilm.it

www.facebook.com/events/244166730681451

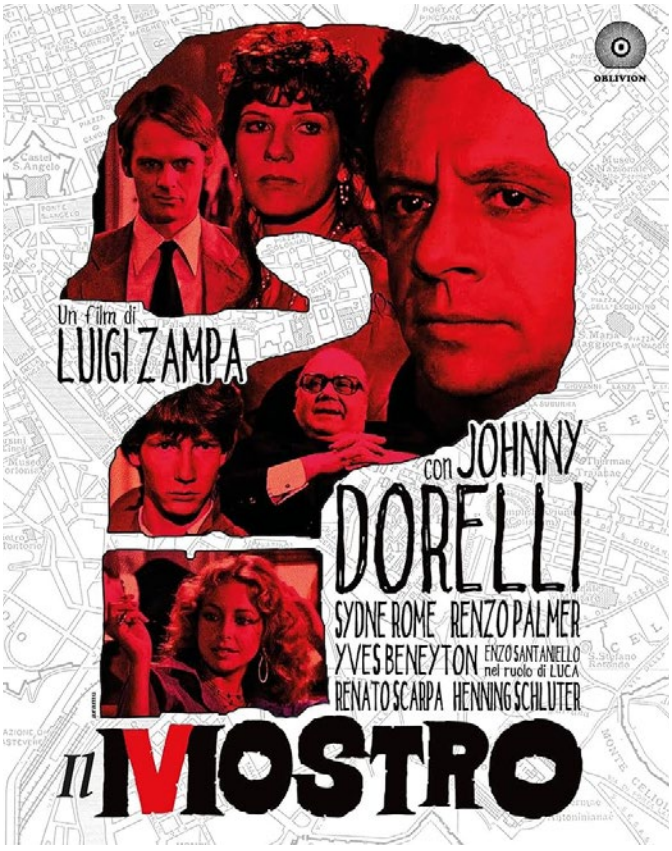
www.cinecircoloromano.it

Il mostro (1977) di Luigi Zampa

Valerio Barigozzi, anche lui borghese minimo

Demetrio Nunnari

Solo e divorziato, Valerio Barigozzi (Johnny Dorelli) dirige la posta del cuore di un noto periodico. Unico sollievo è il figlio Luca, cui dedica il tempo che può. Ma non gli è di buon esempio. Arrabbiato con la vita, si scaglia davanti al ragazzo contro tutti; i "b" movie, gli anziani bigotti e superflui, un'auto di lusso che adombra al suo catorcio. Un giorno, riceve sulla sua scrivania la lettera di un mitomane: il "Mostro" ucciderà Nonno Gustavo (Gianrico Tedeschi), conduttore d'un melenso programma per bambini che ridono ed applaudono a comando. Redazione e polizia non gli credono, ma quando egli piomba sul set il fatto è avvenuto davvero. Il poveruomo è riverso su una sedia col cranio sfondato e una "V" dipinta sul volto col rossetto. Il Direttore è furibondo; la concorrenza è già in edicola e Barigozzi non ha una prova. Dilettante. Quella sera, allo stadio con Luca sfoga tutta la sua ira. All'uscita trova nella tasca del paltò un nuovo messaggio: è "lui", e il portiere Gigi Valli è il prossimo bersaglio. Anzitempo sul luogo del delitto, Valerio scatta un intero servizio. Sospettato (senza prove) di omicidio, è promosso al giornale e s'ingrazia pure Giorgio, il figlio del capo. Inizia a girar bene, e arrivano la grana ed il successo. Ma il lettore, avvezzo alla nevrosi e alla violenza del suo tempo, è stanco, e bisogna ravvivarne l'interesse. Già confidente del Mostro, a Barigozzi serve l'*esclusiva*. E gli balena l'idea d'una lettera aperta in prima pagina. Si triplicano le vendite, ma il risultato è deleterio. La questura brulica di emuli psicotici, e ancora giorni dopo la risposta non arriva. Valerio intrallazza col Baruffi (Renzo Palmer), produttore del rossetto incriminato; soldi in cambio di pubblicità. In una delle uscite col figlio, ha – davanti ad una mappa stradale – una intuizione. Unendo le sedi dei vari omicidi il Mostro vuol tracciare una "V". L'indomani, il direttore Mesca è assassinato nel suo studio. Gli uffici del giornale sono anch'essi lambiti dalla lettera. È doloroso per Giorgio, ma è l'affare del secolo: uscire prima col giornale è un reato, ma allertare gl'inquirenti adesso significa perdere lo scoop. Così, mentre egli indugia con la polizia, Valerio prepara l'edizione mattutina. La Mesca Editrice sguazza nel trash: decalcomanie del Mostro, fumetti per i piccini, giornali sadomaso per i grandi. Valerio ha poi una liaison con Dina (Sydney Rome), cantante che – forse nel mirino del pazzo - prepara un album sulla vicenda. Il pessimo gusto vende a palate. L'uomo disdice una serata col figlio per una notte con lei, ma al mattino il corpo della donna giace a terra senza vita. Lui rifinisce in gattabuia, e qui – ospite illustre – si fa portare le sue cose. Scorge così nelle lettere del killer il difetto d'una macchina da scrivere lasciata alla ex moglie. Luca è in pericolo. Subito tradotto in un luogo caro alla sua memoria, il giornalista vede i due litigare furiosamente. Partono colpi di mitra e lei si accascia. Ma a casa col figlio, scopre fra i suoi libri le foto autografate di Nonno Gustavo e gli altri. Loro abbassavano lo sguardo; lui li colpiva col martello. Ma è sera, e al ragazzo serve la giustifica per l'assenza da scuola. Il papà china il capo dinanzi al suo destino. Quando il film di Luigi Zampa giunge nelle sale, nel '77, il momento non è certo redditizio. Appena un anno prima, il vigoroso *Quinto potere* (***Diari di Cineclub*** n. 55) scandaglia come pochi la delirante malia del mediatico. E il pubblico nostrano ha ancor vivo il ricordo di un grande Volontè in *Sbatti il mostro in prima pagina* ('72). Ma fra i titoli di Bellocchio e di Zampa vari tragici eventi sono occorsi, quasi a ridestare, su piano cinematografico, quel morboso voyeurismo che pareva essersi sopito. Solo nel '74 - *annus horribilis* - le stragi del treno *Italicus* e Piazza della Loggia a Brescia, e il primo duplice delitto del killer di Scandicci. Anche sul grande schermo i favolosi anni Sessanta – con la musica, le atmosfere smaliziate e le vacanze al mare – cedono il passo ad un decennio da incubo, e decisamente qualcosa si è incrinato nell'equilibrio socio-economico e morale della Felix Italia. L'ineguale distribuzione della ricchezza, in un welfare troppo improvviso da potersi gestire, è causa di una nevrosi incipiente, della corsa al benessere e al potere, della moria dei valori. La virtù si misura col denaro. E *Il mostro*, opera scontata e rapsodica (un po' thriller, un po' denuncia) dice tutto questo con un cinismo a cui nessuno sfugge. In un gioco di specchi tra finzione e realtà, vediamo alle pareti di un cinema le locandine di quelli che Valerio definisce "*film con quattro morti al sugo di pomodoro*". Ma sono autentici e, benchè di esiguo spessore, molto gettonati in quegli anni. È una stoccata di Zampa alla nobile arte cui egli appartiene, che rinuncia a ridestare le coscienze per darsi al lucroso sollazzo dei pruriti. Accade anche alla musica. Il long-playing che Dina incide sull'onda della psicosi collettiva – *La ballata del mostro*, *Baciami mentre mi uccidi*, etc. – è, per quanto vomitevole, ciò che chiede il mercato. Non a caso, più d'una volta l'ironia di Zampa buca lo schermo e si volge diretta al suo pubblico. Giorgio Mesca è in aperto disaccordo col padre, redattore di vecchia guardia. Altro che verità. Per fare le fortune di un giornale ci vuole roba violenta, nevrotica, aggressiva; roba senza scrupoli, come la gente là fuori. La trovata della lettera non è da meno. Un fantoccio nero in bella vista e le vendite s'impennano. Del resto, in tempi di stragi, rapimenti e attentati, dei delitti così - vecchia maniera - son quasi una boccata di aria fresca. Appartiene a Barigozzi il gelido commento, e non sorprende. Dopo la prima occasione mancata, accoglie la nuova missiva del Mostro come una "buona notizia". Abbandona Valli alla sua sorte pur di avere un servizio completo; trampolino di lancio verso l'inattesa scalata al successo. Assieme a Giorgio scatta, ritocca le foto del padre esanime di lui, prepara un colpo giornalistico mai visto. Untuoso e rivoltante come un bacherozzo (curiosa assonanza). Ma c'è un prezzo da pagare. È noto come valga più un esempio di mille parole, e come i giovani ci osservino più che ascoltarci. Luca, spettatore silente e accorato delle traversie del padre, è sopraffatto dalla veemenza verbale di questi, dall'audacia e la freddezza con cui governa le emozioni. E giocoforza, per affetto, il ragazzo si muta in un orco spietato. Ma nell'ultima scena – dinanzi a quella giustifica – l'orco è una vittima, e la vittima è un orco.



Demetrio Nunnari

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 3 ottobre 2023 al 27 ottobre 2023

Per ascoltare i podcast clicca qui:

Daniela Murru legge Gramsci (CLXXI I) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 21 marzo 1932. |27.10.2023 | 08:28

I Premi Strega | Trentaseiesima Puntata - Vittorio Gorresio, vincitore nel 1980 con "La vita ingenua" (Rizzoli, 1980). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |25.10.2023 | 05:22

Daniela Murru legge Gramsci (CLXXI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 7 marzo 1932. |20.10.2023 | 08:18

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXXVIII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata ad Anna Magnani e al film "L'onorevole Angelina" di Luigi Zampa. |19.10.2023|09:48

Corrispondenze Musicali sul Confine | Prima Puntata - I mondi musicali differenti di Persephone. Corrispondenza in movimento di Giampiero Bigazzi. |18.10.2023|10:42

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Diciannovesima Parte - "La Joven", un film sul razzismo. Conduce Roberto Chiesi. |17.10.2023|05:52

Daniela Murru legge Gramsci (CLXX) | Lettura di due lettere scritte da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias e a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 29 febbraio 1932. |13.10.2023|05:28

Omaju, omaggi e percorsi tra cinema e fumetto | Prima Puntata - Tora-san, da icona del cinema giapponese a personaggio manga. Conduce Ali Raffaele Matar. |11.10.2023|06:43

I Premi Strega | Trentacinquesima Puntata - Vivian Lamarque, vincitrice della prima edizione Strega Poesia con la silloge "L'amore da vecchia" (Mondadori, 2022). Recensione dell'opera e lettura della lirica "Carta da ricalco".Conduce Maria Rosaria Perilli. |11.10.2023|05:28

Taccuini incredibili di incredibili registi | Sedicesima Puntata - Fassbinder melo. Il cinema di Werner Reiner Fassbinder. Conduce Patrizia Salvatori. |10.10.2023|08:08

Daniela Murru legge Gramsci (CLXIX) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a suo figlio Delio dalla casa penale speciale di Turi: 22 febbraio 1932. |06.10.2023|05:08

I dimenticati #101 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Centunesima puntata: Gino Corrado. Conduce Virgilio Zanolla |05.10.2023|15:04

Schegge di cinema russo e sovietico | Venticinquesima Puntata - "17 istanti di primavera" di Tatiana Liozonova, la tela della pace e la guerra in Ucraina. Conduce Antonio Vladimir Marino. |04.10.2023|16:46

I Premi Strega | Trentaquattresima Puntata - Primo Levi, vincitore nel 1979 con "La chiave a stella" (Einaudi, 1979). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |04.10.2023|06:39

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Diciottesima Parte - "Nazarìn". Conduce Roberto Chiesi. |03.10.2023|12:01

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXXVI)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

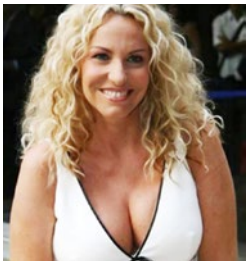
Sandra Milo

Mauro Corona

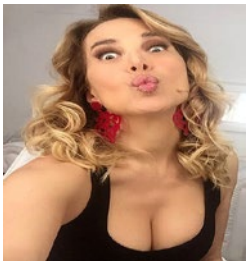
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

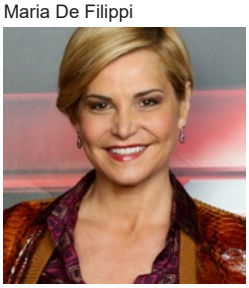
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

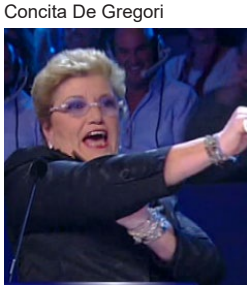
Concita De Gregori

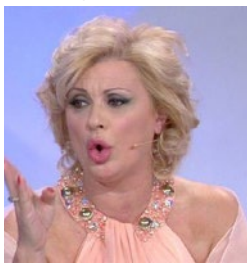
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia Di Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

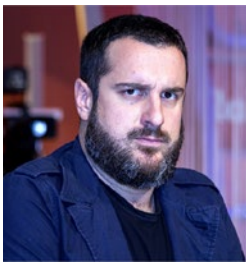
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Novecento (1976) di Bernardo Bertolucci

"I fascisti non sono mica come i funghi, che nascono così, in una notte. No. I fascisti sono stati i padroni a seminarli, li hanno voluti, li hanno pagati. E coi fascisti i padroni hanno guadagnato sempre di più, al punto che non sapevano più dove metterli i soldi. Così hanno inventato la guerra. Ci hanno mandato in Africa, in Russia, in Grecia, in Albania, in Spagna! Ma chi paga siamo sempre noi! Chi paga: il proletariato, gli operai, i contadini, i poveri!"

Olmo Dalcò (Gerard Depardieu)

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina,
Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola D e Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it

Diari di Cineclub

www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari Radio di Cineclub

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari YouTube di Cineclub

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato. Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.
Old - Canale YouTube dismesso